



ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری

DR. ZAKIR HUSAIN LIBRARY

JAMIA MILLIA ISLAMIA
JAMIA NAGAR

NEW DELHI

CALL NO.

Accession No

Call No.....

Acc.No.....

and
Rs. 1.00 for over-night
books per day shall be
charged from those
who return them late

You are advised
to check the
pages and illus-
trations in this
book before
taking it out. You will
be responsible for any
damage done to the
book and will have to
replace it, if the same is
detected at the time of
return.



شعرو حکمت

۷۱

ادارہٴ ترجمان

مغنی قبسم

شہر سیکر

بینک ایئر
محکم نوید

ایڈیٹر
اختر جہاں

| | | |
|--------|----------------|-----|
| سورہ | قصصہ سالانہ | رکب |
| تھا ۷۱ | جس کا ہے: ۳۷ | ۷۱ |
| عمر ۷۱ | نفاذ کا ہے: ۷۱ | ۷۱ |

ادارہٴ شعرو حکمت ۲۷-۲-۲۷۷
پتہ: لاہور



۱۳۳۵
مهرماه
مرفیہ

202

ادب کا جامعہ دول

طوبى من طوبى

۹ وحید افغان مشر

الحمد لله رب العالمين

نظریہ

۴۰. براج کوئل طویل راستہ

شفيق ناصحیہ ی حکایت ذوالنون ۴۲

۴۴ **دعید افر** **دعید زفر**

محمد احمد تشہ د کا جزاف ۴

یاس کی لذت میں دھبہ ۴۸

شہرہ و اماں کی شوق ۴۹

۵. اپنے عیلامکالم

انجمن دوسرا سالہ ۵۱

۵۱

من مویخ کلوزاب

تبدیل زردی **مسک**

میرافن - میرافن

متنازل شد نسخی منی متاشل کے نام ۶۶

سابقہ تعلیم کے خاتمہ پر

۶۶ گفت

۷۴

۷۴

۷۶ ابن

۶۸ خواب منورہ کا شہری

۱۵ کمال

مغنیہ
اک نظر
۶۹

۴۰

۴۱۔ مردے خواب مرگزنش

علاء حسرت، عالم فکر

۵۱

٤٢ الدواع

آب و هوا

الساب فی

۱۰۰

۴۲

۴۴

جزء ۲

سلون
۷۵

۴۵ اکالی

جاوید بیل

| | | | | |
|-----|-----------------------------|----|---------------------------|------------|
| ۸۵ | علی بیگ | ۸۸ | کلا گھڑا کڑی کاپل تیز ہوا | علی ہنر |
| ۸۶ | یوسف علی برت کے گھر وندے | ۸۸ | تھارا حذیم پٹنا ہو چہرہ | |
| ۸۸ | سید ارشاد سعید ایک نظم | ۸۹ | شانتی | |
| | کھٹنڈیا ۱۱۱ | ۸۹ | پکتی چتری کے نیچے | |
| ۹۰ | عوض سعید جنازہ | ۸۰ | لوٹ آؤ مرے قیدو! | جالب وطنی |
| ۹۳ | قرآن نیا منظر نامہ | ۸۱ | فسوں کا رلحو | |
| ۱۰۳ | بختہ شہر بار بورھا برگد | ۸۲ | ایک منظر | علی ہلیر |
| ۱۱۰ | عوض سعید ہیں خواب میں ہونز | ۸۲ | نظم | |
| | قرآن پہلا چہرہ + چوتھا چہرہ | ۸۳ | کوہ ندا | بازل عباسی |
| ۱۱۴ | = دوسرا چہرہ | ۸۴ | تفنگی ہی تشنگی | |

غزل ۱۱۱

| | | |
|-----|---|-------------------|
| ۱۲۶ | خواب تیرہ کسی اعجاز میں کس طرح ڈھلے | شاد حکمت |
| ۱۲۷ | دھوپ بھی چاندنی ہے سایہ اشجار سے دیکھ | |
| ۱۲۸ | فسانے لوگ بہت دل پذیر کہتے ہیں | |
| ۱۲۹ | کھلے تو کیسے کھلے زادِ راہ بے وطنی | |
| ۱۳۰ | ستاروں کو شبِ غم آب دیدہ چھوڑ آئے ہیں | |
| ۱۳۱ | سانس لیتا جگمگاتا لامکاں مارا گیا | تمس الرخمن فاروقی |
| ۱۳۲ | ذروں کے ہاتھ پاؤں کو پانی نے کھالیا | |
| ۱۳۳ | چھتیں تھیں بند دھواں اٹھ کے پھیلنا کیسے | |
| ۱۳۴ | ایک میں وحشت میں ہوں سارا مکاں گردش میں ہے | |
| ۱۳۵ | وہ دکھائی دے سب سا مگر کچھ جدا اس کی پہچان ہے | بانی |
| ۱۳۵ | انگی نہ راہ عبور دھونڈو ان آئینوں میں | چند پر کاش شاد |

| | | |
|-----|--|------------------|
| ۱۳۶ | ابھی بے صدائی کے حادثوں میں اڑا اُسے | |
| ۱۳۶ | تباہی مت مراستان بھی ہوتا رہا | |
| ۱۳۷ | کس درجہ بیچ و تاب تماشاسفر میں تھا | مرغوب حسن |
| ۱۳۸ | سکون ملا ہے مگر اضطراب جیسا ہے | ممتاز شاہ |
| ۱۳۸ | قہر ویرانی کا کچھ ایسا پڑا | |
| ۱۳۹ | پھر نہ ہو جزات سوال میں | |
| ۱۳۹ | سورج بھلا نہ شکل کوئی آشنا ملی | |
| ۱۴۰ | افسانہ نیم تھیں تپاں تھا لہو میں جون بہت | مستور سبزواری |
| ۱۴۰ | منظر ہوئے دراؤنے سب آس پاس کے | |
| ۱۴۱ | ابتدا آگ انتہا پانی | غلام مرتضیٰ راہی |
| ۱۴۲ | دیرے دیرے تلک رہی ہے گھر گھر آگ | |
| ۱۴۳ | ہوئی ابتدا انتہا خاک میں | |
| ۱۴۴ | میری سانسوں میں چل رہی ہے ہوا | |
| ۱۴۵ | رنگوں میں بارود بھرتے رہے | صلوق |
| ۱۴۵ | کھلی یوں نہ چھوڑو مری لاش تم | |
| ۱۴۵ | اگرچہ نہیں میرا ہم زاد وہ | |
| ۱۴۶ | سوچیں تو کہاں اپنے تقدیر میں ستارے | ناصر |
| ۱۴۶ | ایسا نہ ہو کہ تنگی جا کا گلہ بھی ہو | |
| ۱۴۷ | ہر پرواز نہ موضوع حکایت سمجھے | |
| ۱۴۷ | ایک دن سارا جہاں برسرِ بیکار ہوا | |
| ۱۴۸ | جب کہیں زخم کڑی دھوپ کا بکرا ہو گا | سید محمد عظیم |
| ۱۴۸ | سانپ، ہڈی، کبھی بے چین سمند آئے | |

| | | |
|-----|---|-----------------------|
| ۱۴۹ | کس کو فرصت کہ اٹھالائے وہ پتھر سارے | جاوید نبیل |
| ۱۴۹ | وہ خواب رنگ ہوئے آہٹ سحر سے پھر | |
| ۱۵۰ | نہ کوئی درد شفق کوں نہ زخم بہانی | فتحی علی خاں شاقب |
| ۱۵۱ | یہ سانحہ تھا ملاقات اور ہائی ہے | |
| ۱۵۲ | وہ شخص جب بھی ملے ہم کو آکے رستے میں | محمد منظور احمد منظور |
| ۱۵۲ | شفق صغرات جو پیکر دکھائی دیتا ہے | زبیر رضوی |
| ۱۵۴ | بھولی بسہری ہوی یادوں میں کسک ہے کتنی | |
| ۱۵۵ | اک بار تو بھی کرب کے صحرا سے گزر جا | آزاد عکلائی |
| ۱۵۵ | ہر روئیں میں ہیں بھٹکتے دشت خوابوں کی طرح | |
| ۱۵۶ | جب تک کسی کے حسن کی جلودگری نہ تھی | سعادت نظیر |
| ۱۵۷ | خود بخود دیدہ و دل میں جو سلایا جائے | |
| ۱۵۸ | وصو پ نکلی، دن بھی گزرا شام سر پر آگئی | فاروق شفق |
| ۱۵۸ | سلنے کی میز پر چپ چاپ وہ بیٹھی رہی | |
| ۱۵۹ | تیسے چمکے شہر مظالم میں خود ضبط و بے چارگی کی طرف بڑھ گئے | انیس اشفاق |
| ۱۶۰ | دوستی کی شکش میں ذہن ہے ابھرا ہوا | صلاح الدین نیر |
| ۱۶۰ | تم کو نفس نفس میں مسرت کی ہے تلاش | |
| ۱۶۱ | ریزہ ریزہ مراتوں میں اڑاتا جائے | عبد اللہ کمال |
| ۱۶۱ | ایک طوفان کہیں موج ہوا میں گم ہے | |
| ۱۶۲ | پگھلتا عکس انہوں اب کہے تو شکار مجھے | |
| ۱۶۲ | سو کچے یوں کو کرب کے شاداب سم لے | |
| ۱۶۳ | جانے کیا ہوا اب کے سفر میں راہ کشن ہوتی جاتی ہے | احمد قسم |
| ۱۶۳ | چپکے چپکے دھیرے دھیرے تاکہ سے اوچھل ہو جاتے ہیں | نور احمد |
| ۱۶۴ | خوف دل میں جگا دیا تو نے | |

- طہمانہ ہوجن میں نہیں ہے ہوا کا خدشہ ہے ۱۶۵
 یہ کسی صوبہ ہوس میرے جسم و جان میں ہے ۱۶۵
 قبل ظہر نکلی حرف نسلی : سبب شکوہ ہے ۱۶۶
 سید ارشاد حمید تلخ حقیقت ملی جاؤں ۱۶۶
 لطف از من یہ بات کر گئی کس دم سو گوار مجھے ۱۶۹
 اک مدہ تھا جو کئی حکایت کیا ۱۶۹
 شمیم افروز سو کھے پتے سو کھی نہیں نضرے پھل کا ریلے ۱۷۰

۱۷۰ تا ۱۷۵

- پروفیسر اسلوب احمد انصاری : طائو اقبال کے چند پہلو ۱۷۲
 واث ظوی عقی اور تہذیبی تنقید ۱۸۷
 مرزا ظلیل احمد بیگ شہری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ ۲۱۷
 ڈاکٹر کریم نوید (ترجمہ، معنی تبسم) : ہندی، اردو، ہندوستانی ۲۲۷
 ڈاکٹر سلطان علی شیدا یا سپر میں کا تصور وجود ۲۶۲
 ڈاکٹر عصمت جاوید انسانی وجود کا مسئلہ ۲۷۷
 ڈاکٹر سعید انظر چغتائی : فرانس میں ماورائی تحریک، ادیب اور ادب ۲۸۵
 ڈاکٹر راجہ شام شہر (ترجمہ، معنی تبسم) : علامت بحیثیت آرکیٹائپ ۲۹۲
 کوشارف اور کوشا کے نذر

گی ایم ایل بیئر (ترجمہ، مرزا سعید انظر چغتائی)

مرا کا پل ۳۱۲، منی ۳۱۳، خاتون ۳۱۴

پہل : ہوار (ترجمہ، مرزا سعید انظر چغتائی)

پہاں جینے کے لیے ۳۱۲، معشوقہ ۳۱۵، دریا ۳۱۵

ولی ارگوں (ترجمہ، مرزا سعید انظر چغتائی) : ایک جھپٹا مقلوب بچی ۳۱۶

آہرے برتوں (ترجمہ، مرزا سعید انظر چغتائی) : ہوائے آب ۳۱۷

ژول سوپروی ای (تعارف و ترجمہ : ظفر عالم) حاصل میں گمراہی ۳۶

شاعر ۳۲۲ : بیدوی ۳۶۳ ، بارش کی بوند ۳۲۴

اقبال (ترجمہ : شفیق طاہر شری) سرورِ رفتہ ۳۳۶

اوم پر کاش نزل تعارف ۳۳۰ : کچھ چور ہے ۳۳۱

راشد آذر

۳۴۰ راشد آذر - شخص اور شاعری

پروفیسر حسن عسکری

۳۴۸ صدائے تیشہ

ڈاکٹر عالم خوند میری

۳۶۱ یہ دو آنکھیں

راشد آذر

۳۶۲ لفظوں کی زندگی

۳۶۳ یادوں کا مقبرہ

۳۶۴ قطعات

تلیا صرے

۳۶۸ میر اور میریات (صہد آہ)

ڈاکٹر وحید اختر

نوائین کر بلا کلام انیس کے آئیے میں

۳۷۱ (صالحہ عابد حسین)

۳۷۵ خالی ہاتھ (عائق شاہ)

۳۷۸ خرابہ (من مومن تلخ)

چندر پر کاش شاد

مطبوعہ

نیشنل فائن پرنٹنگ پریس چارمینار، لاہور

۱-۲ پی-۵۰۰۰۰

ادیب کا سماجی رول

موجودہ دور میں خاص ادیب نہ تو ممکن ہے اور نہ مناسب۔ البتہ کھٹ مکتب ادب اور حیات پر غور کرتے ہیں ادیب اور ادیب دونوں کے لیے مفید ہے۔ کوئی ادیب چاہے وہ کتنے ہی شدت سے دھنی کر سنا ہے گرد و پیش سے بے تعلق نہیں رہ سکتا۔ اور جب بے تعلق نہیں رہ سکتا تو جواب دار بھی نہیں رہ سکتا۔ بے تعلق اور غیر جانب داری بہت دوست سے زیادہ اہم تر خلقی سرگرمی کا فیصلہ کن عنصر ہے کہ بے تعلق اور غیر جانب دار آدمی دنیا کا بڑے بڑے کام انجام دے سکتا ہے حقیقتی نہیں کر سکتا۔ جمالیاتی قاضی اور بے تعلق اور غیر جانب داری میں بہت فرق ہے۔ فن کے لیے جہاں جمالیاتی قاضی کی ضرورت ہے وہاں تعلق اور جانب داری کی بھی ضرورت ہے کہ آخر اللہ کے بغیر اول اللہ کہے معنی ہے۔ البتہ پسند اپنی جو ہے کہ ادیب کا اپنے گرد و پیش کے مسائل اور حیات کا تعلق جو ماچا ہے یا ہوتا ہے۔ جو لوگ اس مسئلے کو اپنے مخصوص نظریے کے حوالے سے حل کرنا چاہتے ہیں ان کی اس مسئلے کے نتیجے میں بہت واضح اور صاف ہے کہ ادیب کو اپنے نظریے کا وفادار نہ بننا چاہیے۔ وہ داری اپنی جگہ پر استحقاق بھی ادیب کی تخلیق میں کبھی محدود نہ ہوتی تو کبھی حلیت پر تیز صورتوں میں عارض ہوتی ہے کہ نظریہ کسی کسی منزل پر ایک باقاعدہ ESTABLISHMENT میں جاتا ہے اور کوئی سٹیشن چاہے اس کو وجود دیا دے گا ہے کتنے ہی نیک اور ایماندار ہوں کسی طرح کے اختلاف رائے کو پسند نہیں کرتے جب کہ تخلیق سرگرمی کا آغاز ہی ان اختلاف سے ہوتا ہے۔ یعنی وہی ادیب اپنے رول کو خاطر خواہ انجام دے سکتا ہے جو اپنے دور سے تعلق اور البتہ ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے ہر طرح کے سٹیشن کو سونپ دے۔ یہ کام بڑا مشکل ہے۔ تاریک شاہ ہے کہ بڑے بڑے اختلافی کسی نہ کسی منزل پر کسی نہ کسی سٹیشن کو پسند بن جاتا ہے اور اس فعل کو جس کو وہ ایک وقت تک انجام دیتا رہتا ہے دوسروں کے لیے نمونہ قرار دیتا ہے۔ یہ یہ ہی توفیق ہے کہ کہ جس سے بھرت حال کریں یا عبرت یاد دہلا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ادیب کا ایک سماجی رول ہوتا ہے جس کو وہ سماج کا حریف بن کر بنام دیتا ہے۔ زمین کو طیف بنے جس میں زمین لگتی ہے لیے خود ہی ہے کہ ادیب اقبال کی زبان میں ہر لمحہ اپنے رول کا سبب دیتا ہے یعنی ہر معاشرے میں چہل قدمی ترقی یا ترقی یا ترقی پسند کیوں نہ ہو ایک ایسی کہ حیات زندگی کو اس کے اسی حربہ وہ اپنی تخلیقی سرگرمی کو جاری رکھ سکتا ہے اور اس سماجی رول کو اس کا سنا ہے کہ ہر کردار بحیثیت ادیب اس پر قائم ہے۔ شہر یار

مَرثِيَا

شهادت علی اصغر ابن الحسین

وحید اختر

بری نہیں غنوں کی گمنائیں کئی دن سے سکی نہیں نہ ماتی ہوا میں کئی دن سے
 لب بستہ ہیں جیسے کی دعائیں کئی دن سے ناکردہ ہیں معصوم خطائیں کئی دن سے
 وہ جس ہے آواز کا دم ٹوٹ رہا ہے
 ہر گیت کا ہر ساز کا دم ٹوٹ رہا ہے
 اے خالق الفاظ مسیحائے معانی اے صانع لوح و قلم و سحر بیانی
 اے صاحب کن ساز سکوت ہمدانی اے نغمہ نگار صوبت لب غنچہ دہانی
 زاغ وزغن و بوم و فاسج ہیں کب سے
 لب بستہ ہیں مرغان خوش الحان ادب سے
 تو نے ہی زباں مخشی ہے پتھر کے دہن میں کانٹوں کو کیا مقرب غنچہ چمن میں
 بوہل کیے پیدا رسولوں کے وطن میں پھر حکم دیا صبر کا ہر رنج و عن میں
 جس سینے کو عرفان کے نختے ہیں ہمزد
 اُس سینے پہ رکھو ایسے خاموشی کے پتھر
 مت جوی سنی نے نیکی چہرہ ثانی الفاظ لیے پھرتے ہیں کنگولہ گدائی
 تھیلے نے پر واز کی جہلت نہیما پائی بے رنگ ہیں نظریں کہ دھنک ہاتھ نہائی
 کیا شعر و ادب اگر درطافت نہیں ملتی
 لعل زندہ ہیں جیسے کی اجازت نہیں ملتی

یہ عجب پُرا شوبہ کہ ہم کو جو ملتا ہے اس بانی بیداد کا انداز نیا ہے
 دن نکلے تو معلوم ہو دل ڈوب رہا ہے شام تنے تو بھت ہو امرتہ کا دیا ہے

ہر ایک نفس عمرِ عذاب دو جہاں ہے

دھڑکن بھی مزاجِ دلِ نازک پر گلاں ہے

ہے قافلہ وقت رواں سبیلِ فضا کا اڑتے ہوئے لمحات کا رکھتا نہیں دیا
 امید کامِ لمحہ ہے بک خوابِ رمیدہ دھندلو تو نشانِ کفِ پا بھی نہیں ملتا

اس راہ میں ہر موڑ کیسے گاہِ اجل ہے

جو اتھ ہے مجروح ہے جو پاؤں ہے شل ہے

اک سمت یہ پرواز ترقی ہے بشر کی ہے قبضہ قدرت میں منکبِ شمس و قمر کی

انفکاس میں ہے دھومِ زمیںِ ذرا نظر کی برکت نہیں درکار دعاؤں کو اثر کی

ہر عقدہ و تقدیر جہاں کھلنے لگا ہے

خورشید بھی ہم وزنِ خرافتِ تلخے لگا ہے

ادھ دوسری جانب میں غمِ زیست کے سا اندیشہ جہاں سے نہ یہاں نیند بھی آئے

اس آگ کے طوفان میں کوئی چین نہ پائے آنکھوں کے لیے خواب بھی اپنے میں پرائے

دڑے گا بھی دل ٹوٹے تو مل جاتی ہے دنیا

پرساں نہیں کوئی دلِ انسان کی تڑپ کا

انسان ہے انسان کی محبت سے گریز میں نے پاسِ مرگت ہے نہ ہے عشق پر ایلاں

اغلام کے مچھلوں سے بھی خوشیو ہے پرائش ہر نفسِ تعلقی کا ہے خود آپ سے نالاں

اسرارِ زمان اور مکاں کے تو ہیں روشن

کھلتا نہیں کون پہا ہے اور کون ہے دشمن

دل محض ہے اک آبدِ خوں نہیں نہیں سے دنیا سے تعلق نہ علاقہ کوئی دیں سے
 ہے علم کا سینہ بھی تہی سوزِ یقین سے احساسِ کاوش ہے زان سے نڈھالی سے
 ہیں جسمِ کر مغولے جھٹکتے ہیں اوائیں

ہیں ذہن کہ شعلے سے بھر گئے ہیں غلامیں
 ہے شعلہ کُرفنِ اہل سیاست بک جاتی ہے کٹ جاتی ہے انکا کی صحت
 ممنوع ہے محتوب ہے ذہنوں کی دیانت مودع ہے غریب ہے ایساں کی تجارت
 یہ طرہ ستمِ وقت نے ایجاد کیا ہے

ویران ہیں گھرِ دروہوں کو آباد کیا ہے
 مگر کوئی کرے عظمتِ مہاں کا سبق یاد آوارہ وطن ہوتا ہے وہ خانوں برباد
 ہے فکرِ معاش اُس کے لیے روز کی بیدار آئینِ نقیہاں ہوس کرتا ہے ارشاد
 تقدسِ محبت کا بھی ذکر آنے نہ پائے
 یہ شمع تہہ دامنِ منکر آنے نہ پائے

بیدار نگاہوں پر ہے تقارنوں کی تدفین حساس دلوں کے لیے ہر بات ہے الجھن
 تابندہ دماغوں میں ہیں انکار کے مدفن زخندہ جبینوں کا ہر اک سنگ ہے دشمن
 اسے بے ہنری! پاؤں اماں جاں کی توبوں
 میزانِ مرثہ پر غمِ کونین کو تو لیں

بازارِ زور و سیم میں کھلی ہے وہ دوکان جس جنس کی قیمت نہیں جتنا بڑھیراں
 در در پہ گیا نے کے میں شمعِ دل سوز میں ہے کون خریدارِ دُرا شکبِ غریباں
 جو آکھ بھی چھٹکے وہ مرادیدہ تر ہے
 جو قلبِ ہموں جاک بڑا غت جگر ہے

اس طور سے مضمون سخن جمع کیا ہے ہر دہن گل بن کے صہا میں نے سیا ہے
 شبنم میں تھا جو زہر کرن بن کے کیا ہے ہر ایک صدف کو دُور تابیاب دیا ہے
 تب فن نے بھی یو دیری سیما کی ہے مانی
 گر غلط کو چھو لوں تو نیکار اُنھیں مسانی

اک عمر میں عقدہ یہ کھلا طبع رواں ہے سودائے سخن کی جہنما ہر زیاں پر
 غم جو کوئی چھیر میں تو بن جاتی ہے جلیاں دانش کے گہر رو لیں تو بندش ہے زباں پر
 پتھر سے جو سر جوڑیں تو فضائت کاخوں جو
 سورن سے اگر رشتہ ہے ذرات کاخوں جو

اک عمر سے ہوں مورد بیداری چل کاو جھپکی بھی ہو گر آکھ تو شاہد ہے خود اللہ
 اس دشتِ سیرِ بخت میں سایہ نہ کہیں پا پتھر ہے ہرے خواہاں کو جو دھندلوں تو نہیں راہ
 بے مونس غمِ شام بلا کاٹ رہا ہوں
 تنہائی کی سفاک سزا کاٹ رہا ہوں

جو خواب بھی دیکھا وہ پریشاں نظر آیا اپنا پسے سمجھا وہ گریزاں نظر آیا
 جس باغ کو سینا ڈھلی ویراں نظر آیا پوچھا جسے وہ چاک گریباں نظر آیا
 جو ہے ستم دہر سے فریاد بے لب ہے
 کیوں سے سبب پُپ کا جو پوچھیں تو خُصب ہے

شیخ سرور بن کے جس حدیث سے ہوں بیدار اذات سے ہر موعجہ جو اکے ہوں خیر دار
 ان آنکھوں نے دیکھی ہے زمانے کی کمی و نقد مٹھو خاتوڑ میں ہیں ہر عہد کے آثار
 آدم ہوں سفر میر ازل تا اباد ہے
 مٹی ہوں مرا گھر ہے پتہ ہے نہ لحد ہے

تاریخ کے ہر صفحہ پہ ٹوٹا ہے نیا قہر بن باس بٹے رام کو گو تم کو غم دہر
 عینی تو چہرے دار پہ سقراط پیسے زہر پیاسا سپر ساقی کو ٹر ہو لب نہر
 ہمتاب شب چار دہم چاندنی مانگے
 چوکھٹ پہ اندھیروں کی سحر روشنی مانگے
 خسر و کامل دولت شیریں سے غنی ہو فریاد کے تیسے کو غم خود شکنی ہو
 جو شخص سرائے ہے گردن زدنی ہو بوسے گل تر و تفت عزیز الوطنی ہو
 کانٹے تو لہو پنی کے ہوں سیلاب و سراز
 شاہین فلک سیر ہو صید غم پر واز
 ہر عہد میں بوجہ رہے صاحب دولت پائی ہے تہی ذہنوں نے وسعت پر حکومت
 اندھوں ہی کو مانا گیا ارہاب بعیرت کم نظروں سے ضروب ہے ماتم کی غلات
 کیوں اس کو ستم گاری دنیا نہ کہیں ہم
 جلا دوں گے آگے ہیں نیتوں کے بھی سر غم
 جو بھی سب دنیا کی پرستش نہیں کرتا گھر اُس کا زر و مال سے ہرگز نہیں بھرتا
 جو حق کے لیے قید ستم سے نہیں ڈرتا ہر سانس پہ جیسے کے لیے ہے وہی مرتا
 کٹ جاتی ہیں اظہار صداقت میں زبانیں
 دب جاتی ہیں بے معنی صداؤں میں اذانیں
 کس منہ سے کہیں ہم کہ غلط بخش ہے غفلت کافی ہے ہمارے لیے افکار کی دولت
 ہے مدہنی ذہن ہی شاعر کی وراثت ہیں کون و مکاں اپنے فکر دل میں ہے وسعت
 بادہ طلبی شوق کی در یونہ گری ہے
 صد شکر کہ تغیر ہی میں تشنہ لبی ہے

ہر دور میں ہم لوگ سب غم کے گھیلے دل تنگ نہ کر پائی ہیں تنگی دوداں
 بہت ہی سے آباد رہا عرصہ امکان ہیں دل زد گھل آبدوئے صحبت جاناں

نقش قدم اپنے ہیں بیاباںوں میں روشن

خونِ رگِ مظلوم ہے ایوانوں میں روشن

ہر چند نہ کر پایا ہمیں کوئی گمراہ سار لیکن ہیں ابھی راہ میں حائل کئی کسہار
 طوفانوں سے لانا ہے ہلنے دُرِ شہوار دے دیں نہ روتی ہیں تو سر تن پہ گراں بار
 انصاف سے محور زمیں گر نہیں ہوگی

نسیخِ دو عالم کی ہم سر نہیں ہوگی

لازم ہے کہ اس دور کے فرعونوں سے لڑیں واجب ہے کہ فرودوں کے دُفسے گزر جائیں
 لی جائے ہندوؤں کی بخت بھی تو ٹکرائیں تحریک کو تعمیر کے آداب بھی سکھائیں

ہر رنگ میں موجودِ یزیدانِ زماں ہیں

دنیا مشلاشی ہے کہ شبیر کہاں ہیں

آوارگی کو چڑھنا اُدھر آنا آشفگی چشمِ محارِ اُدھر آنا
 وارِ فطری دشتِ مزارِ اُدھر آنا تابندگی دیدہ گریاں اُدھر آنا

کنہیہ صاحبِ نظر اُن تم کو دکھائیں

تدبیرِ علاجِ غم جاں تم کو سکھائیں

اک مشہدِ غریب بگراں دور سے دیکھو اک دولتِ بیدار و جاں دور سے دیکھو
 اک گنجِ شہید ہے عین دور سے دیکھو اک شامِ غریباںِ کلاہوں دور سے دیکھو

اس دشت میں ہر غم کے لیے خاکِ خفا ہے

ہر دے پاکِ سجدہ اربابِ دنا ہے

مریم کی ہے گر تکبر تو زخمی (صبر آئیں) چاہیں جو بدادائے الم چارہ مگر آئیں
 کھٹکوں لیے اشکوں کے چشمانِ قاتیں حسرت ہے تجلی کی تو صاحبِ نظر آئیں

موسٰی کو ملا ہے یہ بیضا اسی در سے

اعجازِ اشم ہے دمِ عیسیٰ اسی در سے

انسر وہ ہو جو شور و شِ دنیائے دنی سے دل تنگ ہو جو نیزہٗ غربت کی اتنی سے

پامال ہو جو گردِ عزیزِ اوطنی سے نالاں ہو جو آلام کی ناکِ مگنی سے

ہم اُس کو دکھائیں کہ ستم سہتے ہیں ایسے

مر کر بھی روحتی میں امر رہتے ہیں ایسے

اس دشت کو بھولے نہ بھجے گا نہ نظر جب اتہ تھے ارہابِ شہادت یہاں اگر

کچھ طفل تھے کچھ عورتیں اور مرد بہتر نرے کے لیے جمع ہوئے لاکھوں کے لشکر

ان لاکھوں کے نام آج نہیں یاد کسی کو

کرتاب ہے ہر ایک یاد حسین ابن علی کو

وہ لشکرِ اشار ہے گم سبیلِ فنا میں اب خاک بھی اُس کی نہیں دامنِ ہوا میں

آوازِ ستم کی نہیں لہریں بھی فضا میں شمشیر و سناں غرق ہیں دریاے بھنا میں

آوازِ نہ حق پھر بھی جہاں گہر ہے اب تک

ہر سینے میں روشن غمِ شبیر ہے اب تک

اس دشت میں گونجی ہوئی اب تک دھڑکتے ہوئے دلِ سندی اربابِ وفا ہے

جو چارہ بے چارگی دستِ دعا ہے جو گوہرِ دامنِ سماعت کی مینا ہے

دیکھے تو کوئی وسعتِ آوازِ صداقت

ہر دور کو سکھلا گئی اندازِ صداقت

آزادی انکارنے تند نہیں ہے جوں ہے حق اگھا وہ خورد نہیں ہے
 سنے کوئی امید ہر چند نہیں ہے پھر بھی تو زبان شہدائند نہیں ہے
 کٹ جلنے زبان ہر بول موبول رہا ہے
 سرتن سے جدا ہیں تو ہر بول رہا ہے
 اس دشت میں وہ قافلاتر تھا بہ مشکل جس کو نہ اماں بیت اماں میں ہوئی حال
 جس کے نہ قدم دھک سکی کوئی بھی منزل قہار دشت بجلی مقصود کی نعل
 اترے جو یہاں عرش مستعد ہی پہ اترے
 یاں سے جب اٹھے چہرہ کوثری پہ اترے
 اس قافلا میں کا انداز نیا تھا اس شکر بے تیغ ساؤمین وفا تھا
 اس فوج کا سالار امام شہدائت تھا اس کعبہ رساں میں ہر اک قبلہ نما تھا
 اتھا جہاں میکا وہیں کعبہ سمٹ آیا
 وہ شاہنشاہت تھی کہ سورج پلٹ آتا
 کتنے ہی علم دیکھ چکی ایسے بھی دنیا اقلیموں پہ تھا سایہ نکلن جن کا پھر سرا
 تھا جن کا نشان ہونچ میں ہم دوش تریا کل جائیں پھر یہے تو ہونچ میں بھی اندھیرا
 حرکت میں جو آئی تو پلے سمت جلو میں
 بہہ جلتے تھے تنکوں کی طرح لک بھی رو میں
 لیکن وہ علم وقت کے ہاتھوں میں لگوں سر چنگیز و ہلاکو ہوں کہ ہوں سیر و ہٹلر
 سدس کی میزین میں کھتے ہیں برابر ہر لکھو صلاب اپنا طلب کرتا ہے اگر
 ہر قطرہ خون اُنھ کے کچا لیتا ہے اُن کو
 اپنا ہی ہر اک علم جکڑ لیتا ہے اُن کو

فوجوں کے سمند میں ہیں کچھ ایسے نشان بھی جو روح لطافت بھی لائیں اور کوہ گراں بھی
جو دشت پر شمشیر بھی ہیں چائے سال بھی جن کے لیے مک جاتا ہے خود سیلِ زمیں بھی
بڑھ کر جنہیں سینے سے گلالتی ہے تاریخ

یہ ہیں وہ علم جن کو اٹھالتی ہے تاریخ
شبیر کے لشکر کا علم بھی ہے خزاں خورشید بھی اک ذرہ ہے اس کا ہے وہ ظلمات سے کوئین کو اس نے ہی نکالا
مگر تے ہوئے انسانوں کو اس نے ہی بھالا

یہ بارِ امانت جو اٹھالے وہ علم دار

یہ رایتِ حق جو بھی سنبھالے وہ علم دار

یہ رایتِ حق عظمتِ انسان کا ستارا قرآنِ صداقت کا ہے یہ آخری پارا
کز و روں کی آواز غریبوں کا سہارا ظالم کے لیے موت کا قصدہ شمارا

جذبِ اس میں رسالت کی امانت کی نگاہیں

جھک جاتی ہیں اور بابِ حکومت کی نگاہیں

آغاز کیا مقصدِ بعثت کو اسی نے تکمیل کیا کارِ نبوت کو اسی نے
پورا کیا انسان پر نعمت کو اسی نے پھیلایا ہے پیغامِ شہادت کو اسی نے

حالی ہے جو اس کا وہ رسالت کا ہیں ہے

عصمت کا گہیاں ہے 'امامت کا ہیں ہے

اس قافلہٴ امن کے افرادِ دلاور کس شان سے آئے تھے تمہیل پر لیے سر
ہاتھوں میں نہ تیر و تبر نہ تیغ نہ خنجر حق دل میں تھا پیغامِ محبت تھا ناباں پر

تکوار بھی تھا کلمہٴ حق ان کی سپر بھی

نزہل بھی تھا حق ان کے لیے راہِ گند بھی

یہ لوگ ہی انسان کی غفلت کے ہیں تھے یہ پیکرِ افواہِ محبت کے ہیں تھے
یہ صادق الاقوال صداقت کے ہیں تھے یہ غازی کردارِ لامنت کے ہیں تھے

جب تک سہہ شہیرہ آئینِ آنے نہ پائی

انسان کی تو قیسرہ آئینِ آنے نہ پائی

یہ لوگ تھے پرہیزگار، شمعِ دلِ ایمان یہ لوگ تھے خود شہیدِ کھجورِ خشن

یہ لوگ تھے پیغمبرِ اخلاص کے قراں یہ لوگ تھے آئینہِ زمانوں کے نگہبان

ہم آج ہر ظلم سے ہوتے ہیں مصفا

یہ بھی ہے انہی لوگوں کا درپدہ اشدا

ان لوگوں نے قاتل سے بھی کشت کے بھلا ان لوگوں نے خود ہمارے صحتی ہے لڑائی

قیمت گہر جاں کی جو ظالم سے نہ پائی لی مولِ حیاتِ ابدی دوسے کے خدائی

برجِ فلکِ زسیت کا ہتاب ہے ہر ایک

شہرِ ابدیت کا نیا باب ہے ہر ایک

یہ لوگ خداوندِ خدایانِ جہاں تھے میدانِ شجاعت میں ہمارے گراں تھے

کارِ کئی نفرت کے لیے برق بہ جاں تھے انسان کا ہو قحط تو یہ آبِ رواں تھے

خود چمڑے جیواں سے تو اک لوند نہ پائی

ہر عمارتِ غم کی مگر پیاس بجھائی

پیری تھی ضعیفوں کی ارادے کی جوائی بچوں کے لیے شہد تھا تلوار کا پانی

سیلاب تھی پیاسوں کی طبیعت کی روانی سلطانوں کی شرط ان کے غلاموں نے نہائی

کب جائیں کئی یوسف کنعاں وہ جواں تھے

پابوسی کریں قیصر و خاقان وہ جواں تھے

بن پھول کے داغ ابنِ محمد نے نشانے یہ گل و گہر بندگی حق میں نشانے
 وہ صابر و شاکر کو گلاب پہن لائے خوں پوکے بہاؤں مگر آنسو نہ بہائے
 ہوتے جو محمد انھیں قرآن سمجھتے
 ہر پیارے کو ان کا احسان سمجھتے
 اصحابِ سیدِ حارے تو اہم کی تھی باری مسلم کے بہرِ عون و محمد ہوئے داری
 قاسم کو دہن بن کے شہادت ہوئی پیری پھر آتی عباس کی سورج نے اتاری
 مگر کبھی علم خاک یہ نور شید نشان تھا
 مولا کے ارادے کی طرح در دو جوں تھا
 ہم شکل نہی تھے سُلِ مگوارِ محمد رفتار میں گفتار میں آثارِ محمد
 تا بانی رُخ مطلعِ انوارِ محمد وہ لمن کہ تھا گرمی بازارِ محمد
 نعمت کی تھی تکمیل یہ تفسیرِ نبی کی
 ایک ایک ادیان کی تھی تصویرِ نبی کی
 جس منزلِ دشوار میں رہ جاتے پھیر جس سوچِ گرداب سے تھا فوج کو بھیڑ
 یکتوب وبراہیم بھی کھاتے جہاں شوکر جو صدمہ ہوا رحمتِ عالم کو بھی دو بھر
 اُس عہدِ مشکل سے بھی شہید آئے
 فطرتِ کلِ رُخا پہ سنبھالے جگر آئے
 تاریخ میں بے مثل بے صبر شدہ والا صبی نے قن تھا ہوا اپنا اچھا لا
 ستر لگانے بھی خود ہی پایہ زہر کا پیلا شانِ سپرِ خاطر ہے سب سے دو بالا
 ہر کشتے کے ساتھ آپ ہوئے کشتہ دار
 پستانہ کوئی جامِ شہادت کے بہتر

سب کچھ بھی نہ کر یہ نہ لے لگی حیرت جیسے کہ خداوند سے جواب بھی مذمت
یوں دل سے لگاتے تھے ایک ایک کی تیت جیسے کہ ہر اک داغ تھا انعامِ شیت

اک لاش اٹھی دوسری تیار دھری تھی
سکنتی مٹی جتنی بھی یہ شاخ اور ہری تھی

کوئی نہ ہو، پکڑ حق ساتھ تھا ہر آن ایقان صداقت سے قوی تھے مگر وہاں
دل سرد تھا مینے سے مگر رخ پہ وہی شان وہ رُعبِ نظر تھا کہ لرز جاتا تھا میدان

آوازیں دنیا کے شہیدوں کی تھی آواز

ہر عشق کے نغے سے ہم آہنگ تھا یہ ساز
اس دشت سے اٹھی تھی جو آوازِ جہاں گیر اعدائے کیا اپنے تئیں کشتہ شمشیر
کب قتل ہوئی ظلم سے سچائی کی تاثیر پہنا نہیں سکتا کوئی آواز کو زنجیر

شال اس اک آوازیں آوازِ خند آتی

ساتھ اس کے اول اور ابد کی سبھی صدا تھی

صدیاں متوجہ تھیں کہ حق بول رہا ہے اسان کی قسمت کی گرہ کھول رہا ہے
وہ حق جو خدا کی طرح انمول رہا ہے پیسا ہے مگر کانوں میں رس گھول رہا ہے

سکنت ہے جہاں وعدہ کشا بول رہا ہے

انسان کے ہونٹوں سے خدا بول رہا ہے

جیتیر کی آوازِ محمد کا تھا پیغام وہ طرزِ طاعت تھی کہ بے طعنہ دشنام
وہ لہجہ کہ ہر لفظ تھا اک مصعبِ امام وہ زری کہ نہایت بھی ہو کم جس سے ہک کام

وہ پھول کی پتی کہ رگِ رنگ بھی کٹ جانے

وہ ہارِ طاعت طبقِ ارضِ ملک جانے

فرماتے تھے کس دہ پند جاہ سے سرکار
ہاؤنڈس مال کو رسوائی ہادار
میں تہنظر میں مری فرعونوں کے دہ ہار
کھوسے نظم کو ٹوٹی ہوئی تلوار

یہ سلطنت شام تو خاک کھٹ پا ہے
ہے گردِ قدم و سب کو مین بھی کیا ہے
نظور ہم انسان کی ذلت نہیں کرتے
آزاد غلاموں کی اطاعت نہیں کرتے
مومن کبھی ایمان کی تجاہت نہیں کرتے
نیلام شریف اپنی شرافت نہیں کرتے
اے خالقِ مٰلیٰ تیری دہانی ہے دہانی
زیت اور کرے موت کی جو کھٹ پہ گدانی

انسان سے بیت کا طلبکار ہو تیواں
بندہ سب دنیا کا ہو کیسے کا گنجباں
مردے کو جو دعوائے میمانی دوراں
برجیلِ محمّد سے اطاعت کا جو خواہاں

قدے کو ہے یہ زعم ہال یہ ہے بھاری
قطرے کو ہے یہ وہم کہ دریا ہے بھاری
ہے جھوٹ کی خواہش کو صداقت کو خریدے
نوکو ہوس ایمان کی دولت کو خریدے
کم ظرف کو اراں کہ سخاوت کو خریدے
فاحص کو یہ امید دیا نت کو خریدے
ہم وہ کہیں گے تو بکے مرضی حق بھی
اعلاک بھی بک جائیں زمینوں کے طبق بھی

ہم تشنگی روحِ متنائے صداقت
ہم صاحبِ لولک گئی ہیں زندہ امانت
ہم غزم سرافرازی پر وازِ شجاعت
ہم باعثِ تخلیق جہاں خاتمِ نعمت

ہم صاحبِ تلیر ہیں ہم رحمتِ عالم
ہم آیتِ تکمیلِ عروجِ بنِ آدم

تم بندہ ظلمات خداوندِ سحر ہم تم ظلم کی عمارتِ بخت کی سپر ہم
 تم ابنِ دمان ہو تو فسردا کی خیر ہم تم جہل کی آواز ہو عالم کی نظر ہم
 ہے خونِ اُدھر اشک کی موختِ اُدھر ہے

ہے ظلمِ اُدھر دل کی مناجاتِ اُدھر ہے
 تم آج سرفرازوں کے سرچھین رہے ہو تابندگی دیدہ تر چھین رہے ہو
 معصوم دعاؤں سے اثر چھین رہے ہو تم اہلِ بصارت سے نظر چھین رہے ہو
 ہم یورشِ باطل سے امان دیتے ہیں تم کو

اک دلالتِ بیدار و جواں دیتے ہیں تم کو
 جاں دے کے ہم انسانوں کو ہاں بخش رہے ہیں مظلوموں کے شکوں کو دیاں بخش رہے ہیں
 جہٹ کے قصے گنجِ گمراہ بخش رہے ہیں بہت ہو تو لا کون دیکھ بخش رہے ہیں

کل یہ نہیں کہنا کر زیاں کار رہے تم
 ظلماتِ جہالت میں گرفتار رہے تم
 حق ساتھ جو جس کے اُسے کچھ بھی نہیں درکار تیغ و تبر و نیز تو غلبہ کے ہیں اختیار
 ظلم اپنی لحد آپ کیا کرتا ہے تیار ہم موت میں بھی دیکھتے ہیں فتح کے آثار
 ہمارے چپ تو ہے قرآن کا نقصان
 سو گند زمانے کی ہے انسان کا نقصان

ہم رات کو دیں حکم تو سورج نکل آئے ہم لاریں جو ٹھکر اُجھی دریا اہل آئے
 ہم تیغ اٹھالیں تو تھاری اہل آئے ہم جب بھی آئیں ظلم جہل میں نکل آئے
 مختار ارادے کے ہیں مجبور نہیں ہم
 تم کیا ہو خدائی سے بھی مسدود نہیں ہم

مقصود ہے تم تعریضات سے اجراؤ منظور ہے کوم چوس زر سے اکر آؤ
 مطلوب ہے عزت تو غلامی سے گزراؤ مرغوب ہے گرجام شہادت تو بدھراؤ
 ہے ذلت جاہ یہ زیدوں کے حشم میں
 تابع ابدیت ہے شہیدوں کے قدم میں

ہے کون سینا دل پہ چارہ ہے یار ہے کون رفیق شب ہے یار و انصار
 ہے کون محمد کی امانت کا نگہ دار ہے کون بن فاطمہ زہرا کا مددگار

کیا بولتے پتھر نہ ساعت نہ زبان تھی
 کہنے کو تو بلیک بس یک نخی سی جاں تھی

اک دن میں جو شہتر نے صدات اٹھائے اک صدر بھی اُن میں کا کوئی جمیل نہ پائے
 اک فیض الم بھی جو کسی دل میں در آئے اک غرضش اُس کی رگہ ہاں سے نہ جانے
 یوں قطع رہ درد کوئی کر نہیں سکتا
 زندہ کوئی ہر سانس پہ یوں مر نہیں سکتا

قاسم تھے نہ اکبر تھے نہ عباس دلاور ہاں پہلے ہی قربان کیے سوتے تھے صدر
 لیکن شیر مظلوم کی آواز کو سن کر اک بار رزا تٹھا تھا ہر اک تن بے سر
 ہر لاش پکاری کہ نثار آپ پہ ہے جان
 سو بار بے زینت تو سوار ہوں قربان

زنا پلٹ کر سونے اصحاب گرامی تم میں سے ہر اک عشق کے میدان میں ہے بی بی
 دیتے ہیں قیس فحک کے پیر بھی ملائی زینل ہے شہنشاہوں کو ایسوں کی غلامی
 جوتے ہیں شہیدانِ رو حق کے سی طور
 جو تم نے وفا کی ہے کرے گا کوئی کیا اور

یاس گنج شہیداں میں چری لاشوں میں پھیل دہاں سن کے صدا باپ کی صغر ہوئے بکل
 آدہ نصرت ہوئے کی دیر نہ اک پل جھوٹے تھے بہت ہمارے کے خود سونے قفل
 یوں ترپے کر گہوارے سے بلہرا پھل آئے
 خشک آنکھوں کے صحرائے بھی آنسو ٹپک آئے
 اہل حرم پاک میں پر پا ہوا کہرام معلوم یہ ہوتا تھا قیامت کا ہے ہنگام
 سجاد بھی چونک اٹھے فطی سے بعد آلام آواز فغان پہنچی جو تماشہ خوش انجام
 دل دھڑکا کوئی حادثہ غیبی میں ہوا ہے
 یا پیاس کی شدت سے کوئی طفل مچا ہے
 خیمے سے اٹھا شد تو شیر پٹ آئے حرم کی امت سے غیس اُترق کو بڑھائے
 خیمے کے قریب آن کے لب پر یہ سخن لائے کیا حادثہ گزرا ہے کوئی لمحہ کو تو بتلائے
 گر یہ تھا گلوگیر کوئی بول نہ پایا
 ہٹا ہوا گہوارہ اصغر نظر آیا
 معلوم ہوا پیاس کی شدت سے میاں بے ہوش چہ ماہ کا سن نے غم فردا نہ غم دوش
 معصوم کا گہوارہ ہوا ہنہول کی غرض پھر بھی اثر خون حسین کا ہے یہ جوش
 پیغام طلب سنئے ہی یوں چونک پڑے ہیں
 گویا کہ علی تیغ کھن رن میں کھڑے ہیں
 فرمایا کہ اس دیہ آخہ کو بھی لاؤ جہرہ علی اصغر کا مجھے لاکے دکھاؤ
 پیاس ان کی بھائی ہے نہ کپڑے پہناؤ جاگے ہیں تو اب لڑیاں دہ کر نہ سلاؤ
 اس چاند سے چہرے پہ گھٹا چھا نہیں سکتی
 بلے پانی پیے نیند انھیں آ نہیں سکتی

زینب نے کہا چاہیے سورج سے محبت نوستہ ہو اگر تم فضا مصدرِ وحدت
 مجھ کے بھی ہیں پیلے جی میں کچھ ہے جوت مگر جہان نہ اس دھوپ میں یہ چندی صحت

آپ اپنی عبا ان کو اٹھا دیجئے بھائی
 کھرا میں تو دامن کی جو ادھیجئے بھائی

اصغر کے لیے دلتی ہے روہ کے کینڈ سمجھائیے اُس کو بھی ذرا شاہِ مدینہ
 تنگ اتنے میں صاف نا بھی جو جالسِ سیز طوفانِ تیامت کا بے نازک ہے سفینہ

یگر وہ جواؤں کا ستم سب بیکس گے
 اس پیاس میں لودھوپ کا غم سب بیکس گے

جبیر تھے ہم ایک سے آنکھ اپنی چراغ نقدِ نھا کوئی مذہبِ حق بچنے نہ پائے
 پانی کے بہنے سے تھے لینے انھیں تائے کیا کہتے کہ اب بچتے سے ان ہاتھ اٹھالے

نجام جو ہونا تھا وہ سب جان رہے تھے
 اصغر کو لیے لود میں چپ چپ کھڑے تھے

اے لاکھ کوئی کہتا کہ اے سرورِ عالم بے جا یخان کو نہ خدا کے لیے اس دم
 ہیں تنگ دل و تنگ نظر شام کے ظلم ان کے لیے اک عمر اٹھائیں گے حرمِ غم

یہ داغ ہر اک قلب میں تاعمر رہے گا
 یہ آنکھ سے ہو جو کے ہو قلب ہے گا

لے آئے تھیں ہمے دامن میں شہرِ دیں تھا تنگ لب و تنگ دہن یہ گلے کہیں
 شش ماہ نہ اچانسیہ ہے کون سا آئیں قربانیاں اس شان کی دینا نے نہ دیکھیں

جس وقت کہ دامنِ رُخِ زیبا سے ہٹا ہے
 تھا سب کو لگاں جل پہ قرآن کھلا ہے

یہ پادہ قرآن تھا کہ تھی مجتہد آخر مظلومیت آل عبا ہو گئی ظاہر
 روتا تھا جگر تمام کے ہر خون کا تاجر کانپ اٹھا تھا اس وار سے ہر جاہر و قاہر
 وہاں کے حملے سے تونج جانا تھا آساں
 پر عزتِ اصغر کا نہیں تھا کوئی درماں
 منہ پھیر کے رونے لگے دشمن کے سپاہی وہ نور تھا شر باگئی خود تیرہ لگا ہی
 اک طفلے کو لوہے لگی دل کی سیاہی دینے لگے قاتل بھی صداقت کی گواہی
 اعجاز تھا یہ ساقی کوثر کے غلف کا
 ذلت کو خیال آگیا انساں کے شرف کا
 بے دست تھے مجبور تھے بے برتا تھے نکار خوشبوئے صداقت سے تھے عاجز و وار
 مصیبتِ طفل پر اٹھتی نہیں تلوار پیغامِ خوشی کو دباقتی نہیں لکار
 تھی کس میں یہ جرات کہ وہ شمشیر پکڑتا
 کٹ جاتے تھے دل تیر نظر جس پہ بھی پڑتا
 ہاں ایک کہاں ایسی تھی جیسے ہو کرا دل جو تیر بھی اس کا تھا وہ تھا زہر سے قاتل
 مر جاتے جو کھاتے بھی ہوا اُس کی خدا دل ہو پاتا دل کوہ بھی اُس کے نہ مقابل
 اُس تیر کو چھ ماہ کے مصوم نے روکا
 شبیر کے دل پیچھے کے حلقوم نے روکا
 عباس کے مدد سے عم آیا تھا کریں اکیسے پکڑنے سے کمی آئی نظر میں
 قاسم کی جواں سرگی کا تھا زخم جگر میں تھے داغِ بستیوں کے لبِ ناکِ سیر میں
 ظالم نے جو یہ پیک اہل جرڈ کے چھوڑا
 طلبِ شہِ مظلوم کو بھی توڑ کے چھوڑا

اک دن میں ہنسے صبر جاں کاہ کھتے ہر چارے کی نصحت کا سہل دیکھ چکے تھے
 ہر لاش اٹھانے کے لیے آپ گئے تھے پر آنکھوں کی سو گندہ کہ آنسو نہ بہے تھے
 خاموشی اصراف نے وہ رواد سنا لی
 اک طرح سے دل ٹوٹا کہ آواز نہ آئی

اصراف نے بڑے پاؤں سے دیکھا رخ شبیر جو داد طلب جیسے شجاعت کا وہ بے شیر
 تھی خون میں ڈوبی ہوئی وہ چاندی ہیور جونٹوں پہ تبسم کی چمکتی ہوئی تحریروں
 وہ شوق شہادت کہ شہادت کو بھی پار آئے
 پیروں سے نہ چل سکتے تھے گودی میں سوار آئے

شبیر وہیں بیٹھ گئے تعام کے پہلو ہر چند کیا ضبط گماڑے تھے آنسو
 سلجانے لگے بیٹے کے اٹھے ہوئے گیسو سو اٹھا کیے پر امن خوں بار کی خوشبو
 یاں ابن محمد پہ قیامت کی گھڑی تھی
 دروازے پہ ماں ہاتھوں کو پھٹکا گھڑی تھی

کیا ظلم ہے اُس بحر سموات کا شنوار قاتل تو بھی جو دیتا تھا چھلکا ہوا ساغر
 اک بوند کا طالب ہو برائے علی اصغر اور تیرے ہونٹوں سے جواب آئے پلٹ کر

لوٹنے کے وعدے سے انہیں ملائے تھے گھر سے

نظریں نہ جلا سکتے تھے اب ماں کی فکر سے

اک گام بھی شے نے سوئے غیر نہ بزحایا ایسے تھے عیادار کہ پھر منہ نہ دکھایا
 میت پہ وہیں دامن ہوں گشتہ اڑھایا پانی تھا چھڑکنے کے لیے منہ پہ نہ سایا

منہ دکھتے ہوئے منہ پہ کھڑے رہتے تھے شبیر

اصراف کا ہوا انگوں سے یوں دھوئے تھے شبیر

حلوم تھا اسوارِ اہل کی جگ و دو میں لاشوں کی بھی حرمت نہیں کرنے کیلئے قوی
 یہ لاش بھی پال نہ ہو ظلم کی رو میں گنہائے تو فرق آئے اس پانڈ کی انویں
 یہ سوچ کے شیر نے خود قسبر بنائی
 اور صورتِ محل خاک کے پردے میں چھپائی
 فرمایا کہ اے روٹھ کے جاتے ہوے راہی ہے تیری شہادت مری بخت کی گواہی
 غیرت نے تری بوند بھی پانی کی نہ چاہی تو ار کے جیسا مرے نتھے سے سپاہی
 جو قلب ہے صد چاک 'دہ گہوارہ ہے تیرا
 جو چشم ہے نم 'ساغر صد پارہ ہے تیرا
 اب ماں کی ہے آغوش یہی گوش تربت یہ سچ ہے کہ تنہائی میں بڑھ جاتی ہے وحشت
 یاد آتی ہے ہر چاہنے والے کی بخت اس آئے مرے چاند تجھے قبر کی ظلمت
 مادر کے لیے جان کو ہلکان نہ کرنا
 تم فاطمہ کو رو کے پریشان نہ کرنا
 ماؤں ہوں کہن بھی تمہیں میں دینے نہ پایا آغوش سے ماں بہنوں کی بڑے جدھر لڑیا
 مرتے ہوے دو بوند بھی پانی نہ پلایا اس دھوپ میں مرقد کو میسر نہیں سایا
 مانا سے گھر میرا نہ تم کیجیو افسر
 پوچھیں جو علی ہونٹوں کو سی کیجیو افسر
 اس یک جہ شہادت کی خبر جائے گی بیٹا اُس پر تو قیامت ہی گزر جائے گی بیٹا
 بن تیرے وہ کس طرح سے گھر جائے گی بیٹا ڈرتا ہوں کہ اس غم سے وہ گھر جائے گی بیٹا
 اک پل تری تصویر نہ آنکھوں سے بٹے گی
 اس خیر سے بڑے جوئے کے اطراف پھرے گی

ہاں سے کوئی کہہ نہ کر دیا میں گے ہمز اب دو دھ کی بند کر کے نہ تریا میں گے ہمز
 چڑے بھی نہ اب ہاں سے چڑا میں گے ہمز آرام صاب قبر میں سو جائیں گے ہمز
 روتی رہتا ہوں یہ گویا نہ لے گا

صغراتے قول ہوگی پر امن نہ لے گا
 ہمز کی شہادت ہے شہ زین کی شہادت یہ فوجا ستم کے لیے تھی آخری محنت
 کیا ان سے لایا میں میں سماعت نہ بھارت جو کم دیں گے چھ ماہ کے بچے کی بھی تربت
 پانی کے لیے بیٹے سے شرمندہ ہیں شہیر
 وہ مر گیا مرنے پہ کربتہ ہیں شہیر

شہیر کا یہ چاند نہ ظلمت میں چھپے گا یہ حق ہے دہلنے سے کسی ادب کے گھا
 شہیر کے پیغام کو یوں عام کرے گا کٹ کر بھی سر نیزہ سرافراز رہے گا
 باطل کو ہر اک کام پہ جھٹلائیں گے ہمز
 حق جب بھی پکارے گا تو کام آئیں گے ہمز

اعجاز احمد

برسات اور جزیرہ

(آٹھ قطعوں کی نظم)

”ایک دوسرے افق میں بندھے ہوئے خواب اور تنظیم“

(پابلو نرودا)

موسم کی پہلی بارش مارچ کی دھوپ کی طرح مختار
 پانی ہمارے باغوں اور چھت اور ہوا
 اور چڑائیوں کی بھیگی آواز پہ برستا ہوا اتار کی
 نگہ چہر سائل سائل مددنی ہوئی
 سمندر کی سمت پھیلتی ہوئی۔

اس پانی پانی جزیرے پہ تاج رات
 ہر چیز سالم امد گہری ہے۔ سمندر کے
 ارادوں کے ساتھ ساتھ
 عقد بھی پے نگ جتنا مجزما ہے
 تاہم

تار کی کاغذ یہ ہے کہ میرے چہرے
 اور دیوار
 اور ہوا کے درمیان اب کئی تیز نہیں
 میرے ہاتھ، 'داد'، 'ماخذ'، 'ارادے'، 'پاؤں'
 ایک مضبوط سامنے کی شاخوں میں الجھ رہے ہیں۔

افغان؟ چہرے؟ راستے؟
حقیقی سمندوں سے گھرے ہوئے
جزر اور جزیروں، سفر اور مٹی کے

رات رات بھر شہد کہتے یہ دو جزر
شیشے کے ایک گھرے سکنا ہوا یہ بھر
پانی سکد گھم کی یہ سبز گاہی سحر
ہمیشہ بدلتا
ہمیشہ مستقل
بلے غلط پانی سایہ اجنبی سمندر

ہونٹ

ادھ ہونٹ کے دھیمان
محض بوسے نہیں
وجود اور دلہوئے ادھ چھکن کی داکھ بھی ہے
ہونٹ ملوہ ہونٹ کے رد میاں —
یوں کہ جیسے ریت اور مائیںوں کے
مائل ہوں —

آتش اور دھماکی تھر دھمکے ہوئے
تم سدا دہتے، ابرہتے، رہو

اس غانی جہاں میں کس انسانی شے کو دار ہے؟
نیزد کی طرح ٹوٹی ہر شے تم سے اپنا نام اور
اور انجام پوچھتی ہے
کون ہوں میں بہر گز پانی تلے لہہاتے
بیز گاہی پودے کا سوال
تم مدتوں ایک کئے ہوئے عشق کی طرح
اپنے قلب میں
بچائے پھر دگے اپنے گھر کے سانے
بیشی ہوئی

(دیشالی چڑیل کی مثال پر سکون)

سہ پہر سے پوچھو گے: کون ہونٹ؟
پھر صبح اور پھر
کی سادہ انت میں
تم چپ رہنا بھی سیکھ جاؤ گے۔

بارش —
 پیری اجڑی ہوئی شستہ زمین بدھ میں مٹی ہوئی
 پانی سنگ صدا کر کے بڑی سرسریں پانتا ہوا
 دھنقوں اور آسمان کے درمیانی وہ مصلوں میں
 قطرہ قطرہ بکھرا ہوا
 بارش کا میٹھا پانی
 سمندر کے کھاری ڈالٹوں میں ڈوبتا ہوا

سمندر :
 بادلوں تک پھیلا ہوا فقط لٹک اور جزیر
 یہ آہٹک آپس ہے محض بہیم قوت
 اور شور کا استقلال ۱۹ اس قدیم
 جزیرے کو آغوش میں لیے
 گر جتا ہے اور کچاڑیں کھاتا ہے ۔
 پیچھے رات کے فرنگ خط ت میں
 بہر کی چال
 اور آواز ۔

تم نے زمین کا چپہ چپہ چاا ہے ،
 تم جہاں بھی رہے ہر تہر اور لباس میں
 ہمیشہ اجنبی رہے ہو ،
 تم نے جو سفر بھی کیا وہ فقط واپسی اور
 بازیافت کے لیے
 تم فقط اور آسمان کے درمیان
 سکوت کے منطقے ڈھونڈتے رہے ہو
 کہ فقط کئی قیمتی پتھروں کی طرح
 چمک چمک اٹھے

محبوب! میری محبوب!
و جد کی اس کڑوی تحریر سے انکار کرو
کہ سدا پوشیدہ پتھروں کے دہلیز ہی
لہروں کے کھک کی طرح
میرا عقد میرے بدن میں رچا رہا ہے

۷
لہر ٹکراتی ہوئی لہر کے ساتھ
اور سنید جھاگ
اچانک 'بے باک ہنسی کی مثال
سارے ساحل پر پھیلا ۱۹۱۰ء

آنکھوں میں ٹھیکوں کے نشیب سے پرے
سقی کی ناہینا گہرائی میں
کھیت اور پتھر کے بے نطق وصل میں
میرا سرخ بیج اٹھا
تنگی ہوا

رات نے ہیں ایک دوسرے سے جدا کیا تھا
اپنی فہم ہیں دی تھی مگر کاٹ چھانٹ کے
اور ہم جلتے گئے تھے 'دانش کی
سردیوں سے اور
ستاروں کی روشنی سے مضل

زمین کی مثال عمریاں
میرے بدن پہ جھکی رہی ہے

مگر آج بھر
عزیز سر زمین! بے نطق کائنات!
سورج کے اس وطن میں ہم پاس پاس ہیں

میری نظر کپڑوں اور ہاتھوں پہ تھکی رہی
اور ایک دیوار پہ کہ جہاں
میرے چاہے ہو سے پھرے کاغذ تھا

میں نے اپنے ہاتھ تیری مٹی میں لٹے ہیں
اور میں 'غفلوں کا پابند
غفلوں کا حریص

میرا بدن
کئی خصل جیسی کشادہ ایک زندگی کی
تاب میں رہا۔

ہاں میں آج بھی جڑوں کا مقروض ہوں
اور کانٹوں کے منت کا

نارنجی دھوپ کا دن !

سند کا یہ سحرک !
یہ کیا پٹا آہنگ !
سٹی اور جڑوں کا یہ قدر استقلال !

سیری زندگی بھی ہمیشہ
ایمان اور حادثے کے
سگم پڑیوں ہی
نہی مجزئی رہی ہے —

محتاج
سست آشنا
خوب صورت .

نظمیں

طویل راستہ

پکار اس تک سیاد کو
 کہ جس کے ساتھ تجھ کو کاٹنا ہے۔ نہ کاٹو، راستہ
 فراہم ہو، ہر جہی ہے
 خاموشی کی ہند ہند ہر
 دور تک اگر یہ جم گئی تو اس کی تیز دھار
 جسم، تاؤں کو کاٹنے لگے گی
 پی جہاں کہ جام آخری 'مسافت طویل میں
 ترے ہوں، آفتاب کی طرف، روں، رہے صبح تک
 در پہچے بند ہو رہے ہیں ان میں جھانک
 دیکھ ان میں لذتوں، کٹ فتوں کا جشن دیکھ
 سن کہیں قریب ہی چھلک رہی ہے ننگی کی آب جو
 ترے لیے یہ اجنبی ہیں تجربوں کے آخری
 صدار سے مگر گزر
 زمیں کو چوم، تیرگی کی وادیوں میں اب اتر
 سب یہ کے ساتھ چل
 نہ اس سے دور ہو، نہ اس کو خود سے دور کر

جہنم کی وہ گندہ رکھ قدم
 ہو کے ساگردوں میں تیر، قتل گاہ میں خود اپنے
 ہاتھ سے تو قتل ہو

سزا، جزا کا لطف ہو چکے تو کائنات آرزو کو
 ایک اور جہنم دے

مقام بھر دی ہیں تیری راہ میں
 سانس تیں وہی ہیں تیری منتظر
 گند چکا ہے جن سے تو اگرچہ بار بار
 پھر پکار، ایک بار پھر، سب سیاہ کو

82820
 28. 3. 2023

حکایت ذوالنون

اور ذوالنون نے یہ کہا
وہاں وقت قرینہ تھا آواز تھا
پھر بھی ایسا نہ تھا
صرف اپنی ہی آنکھوں میں اپنا ہی پرتو ہو
— دہشت

وہاں وقت دہشت نہ تھا
اور ذوالنون نے کی دعا
پھر سبک پر مجھے کر
کہ میں اپنی جاں کو
کشادہ فضا میں صدا دوں
کشادہ فضا میں جگا دوں
جنونی رمانوں کا شور
تب وہ ماہی کے خیرہ شکم میں نہ تھے
رگیب ساحل پہ تھے
اور فریاد جاری رہی
بے دماں بے جہات
وقت پھیلاؤ ہے
وقت ہر آن تلوار کا گھاؤ ہے
دھوپ ہو یا ہوا میں خشونت بھری
اپنے نفع کو تحلیل کرتے ہیں سب
اپنی صورت غیم و عدم

ہاگہاں بات کو کاٹ کر
 لیک سر سبز منڈوا
 آگہ اور چھانے لگا
 اور ادراق گفتار ہا اس کے سائے میں
 گنتی سگایان
 کو پلپس اک نئی آفرینش سے ہیں آفریدہ
 شعاعوں کے نیزوں کو تھامے ہوئے سبز شعیں فروزاں
 ہمارے سوا بھی کوئی ہے
 لگا ہوں کی زد میں
 لگا ہوں کی ڈھارس
 لگا ہوں کی زد میں ہے جو کچھ
 وہ شال ہے ہستی کی حد میں
 ابلی ہے جان زہوں سے
 فراوانی بے کراں — تاب رویا
 فزوں مد سے ہوتا ہے آخر
 نسوئی زانوں کا شہود
 تب وہ محتاط تھموں پہ اک دن کھڑے ہو گئے
 اپنی ہستی کی محفوظ سرحد کے ساتھ
 ان کو گھونڈیاں لانی پتی سڑک تک
 تو کئی سڑک اڑدہ تھی
 کہ جو کچھ بھلے
 وہ اگلے چھانے کے بعد
 اس کے مضبوط جڑوں کی خود کار جنبش میں
 خود کار خونی زانوں کا شہود

نوحہ زنجیر

قید خانے کی دیواریں اونچی تھیں
 وہ اور ہر سچ نہ تھے
 مذہبوں سے ہوا دشمنی دھپ آتی تھی لکھوں جتن سے
 بیڑیاں پہنیں تھیں
 محلے میں مخلوق گراں
 اتھ تھے رستوں سے بندے
 جسم بکوا ہوا آہنی سخت زنجیر سے
 ہم نے اک عمر اسیری میں نہ خانہ وزنجیر کی لٹ دی

سال اسل تک
 دھپ اور دشمنی اور ہوا کی اک اک بوند ہم نے سنی
 اور اس دولت بے بہا سے
 ایک دم ساشلہ بنایا
 اُسے برسوں پہنچے ہو میں تپایا بولیا
 اُس اک بوند بھر دشمنی ہی سے غور شدید ڈھالا

اُس ایک لمحہ بھر دھوپ کے شعلے کی
 اُس ایک قطرہ آسا ہوا کہ
 خود اپنے ہی انفاس کی گرمی و تندہی و تیز گامی ہلاکی
 قید خانے میں اتنے ہی ہتھیار آئے میسر ہیں
 اور اک روز دیکھا
 شب و روز کی قطرہ قطرہ چپکتی ہوئی کلاوٹِ مستقل نے
 وہ طوق و دسں اور زنجیریں سب کاٹ دیں
 جسم سے خون کا طوفان اٹھا اور دیواریں زخاں کی ڈھلے گئیں
 سال ہا سال زخاں میں رہنے کے بعد
 تیز دھوپ اور تازہ ہوا، اور اک بے کراں روشنی میں ہم آزاد تھے

ہم نے اپنے تئیں اک نئے نیلے نہایت سحر کیا محرم
 اور ہم تیاں بھی گئے
 ایک بے قید و زنجیر دنیا بسائی وہاں

سال ہا سال تک ہم نے تلخہ جانوں کی ڈالی بنا
 ہاتھ دیواریں ڈھاتے رہے
 شعلہ پائے رفتار سے ساری زنجیریں کٹتی، بکھرتی رہیں

اور اب تنک کے بیٹھے ہیں جو چند لمحوں کے لیے
 دیکھتے ہیں ہمارے ہی اطراف دیواریں پھر سے کھڑی ہو گئیں
 جسم پھر سے گرفتار زنجیر ہے

اور پھر دھوپ اور روشنی اور چھائی میں اک ہونڈ
اپنے تقدیر میں ہے

جسم میں خون کا طوفان مٹا ہوا
اور زندگان کی ناشی میں بس ایک نوہ ستورِ زنجیر ہے

اور اس نوہ ستورِ زنجیر میں ایک آواز کہتی ہے یہ
قید خانے کی دیوار ہے خود تھکا دھرد
یہ گراں بارِ زنجیر و طوق و رسن ہیں تمہارے ہی انہاس کے سلسلے
توڑ دو ساری دیواریں، زنجیری اطراف کی
اور اپنے تئیں یہ سمجھ لو کہ آزاد ہو
بھر بھی آزاد ہو کر جہاں جاؤ گے
اپنی دیواریں، زنجیری تم ساتھ لے جاؤ گے
تم خود اپنے ہی صیاد بھی صید بھی
تم خود اپنی ہی زنجیر بھی اور دیوار بھی

تشدد کا جغرافیہ

(ریحانہ کے لیے)

رات رات بھر

پاش پاش اہصاب میں رچا ہوا

تشدد کا جغرافیہ

نظر ہے ربط گنگو کی طرح کئی پٹی سی

پتلیوں پہ تاریکی

ورم کی طرح چرمستی ہوئی

مگر اس وحشت کے بیچ بھی

تم چاند کی مثال ڈوبتی ابھرتی رہی ہو

موت اور دیوانگی کا ہرستون

تم نے باروں کی لٹ اور انگلیوں سے چھوا ہے

اور ہر بار تم مسکراتی

لوٹ کے آتی رہی ہو

زندگی:

تحفظ اور احتیاط اور سچاؤ کی ہر تدبیر کے بغیر

زندگی:

ایسے وجود کے واسطے

جس میں آنکھیں ٹھنڈا کون سے آشنا ہوں

اور ہاتھ اپنے اغلاس میں خوش رکھیں

زندگی:

ایسے عشق کی تلاش میں جو عقد بن سکے۔

پایاس کی رات میں وہم

میں نے تبہا تھا کہ جوادے کا ستون نہیں ہے
 تاہم درمیں تم کھڑی ہو
 مگر نہیں
 صحت ساری آواز تھی
 سانے کی مثل خاموش
 ہماری برسوں پرانی نگرار سے تھکی ہوئی
 اپنی یاد کے پھلے میں بند
 بجھی ہوئی

واماندگی شوق

کھڑی رہو
 اسی جگہ، اسی طرح کھڑی رہو
 سفید برت کی چٹان قطرہ قطرہ گل رہی ہے
 گلنے دو
 سیاہ اور طویل رات دیر سے دیر سے ڈھل رہی ہے
 ڈھلنے دو
 مری نگاہ کے حصار میں یونہی کھڑی رہو
 میں تم سے اور دور ہو رہا ہوں، مجھ سے مت ڈرو
 اس جگہ، اسی طرح کھڑی رہو
 ان انگلیوں پہ اس کے نشان تھے جو مٹ گئے
 بس یہ ایک اجنبی کا نام تھا جو بکھ گیا
 ہرن کی آنکھ خوف کی چمک سے بھی تہی ہوئی
 درندے جھگڑوں کو چھوڑ کر کہیں چلے گئے
 کھڑی رہو
 اسی جگہ، اسی طرح کھڑی رہو

اپنے سے پہلا مکالمہ

ہوا کی کروٹوں نے آسمان پر
 لکیر مینا پھر نہ فنا کیا
 انھیں گنوں
 انھیں گنوں کو تم بہت اُداس ہو
 اُداس کس لیے ہو تم
 یہ بات تم میں کوئی جانتا نہیں
 تمہارے کان اپنے دل کی بازگشت بھی کبھی نہ سن سکے
 تمہارے جسم بے ہوش ہیں
 ریت ان میں دوڑتی ہے
 ریت بے سراپ ہے
 تمہاری قسمتوں میں بس عذاب ہے
 اسی لیے تمہارے ہاتھوں نے کبھی زمین کو چھوا نہیں

اپنے سے دوسرا مکالمہ

سفر کی صعوبت سے بے حال ہوتے
 شکستوں کے کس جہن کی یاد آئی
 کھلی آنکھ سے دھند کو دیکھنے
 ریت سے ٹھیاں بھرتے رہنے کا یہ سلسلہ
 ختم ہو جائے گا "ایسا لگتا ہے" لیکن نہیں وہم ہے یہ تھا
 زمین رینگنے کے لیے ہی بنائی گئی ہے
 مجھے اور تمہیں اس سے انکار کیوں ہو
 تو پھر آؤ کچھ دیر کو بند آنکھیں کریں اور کوئی خواب دیکھیں
 سراپوں کے اطراف کی ان زمینوں پہ پھر سبز کالی کو دیکھیں

سچ بولنے کی مشق

ہم بہت بزدل ہیں
 ہم اقرار کرتے ہیں
 سزا کے مستحق ہیں
 آسمانوں سے ادھر لے جا کے ہم کو پھینک دو
 نیچے بہت نیچے مگر یہ التجا ہے
 اتھو آنکھیں، مکان، لب، باقی رہیں یا ختم ہو جائیں
 بس اک یہ ریڑھ کی ہڈی نہ ٹوٹے
 رہیگئے رہنے کی یہ عادت نہ چھوٹے

کلوز آپ

مرا بدن۔ اک محب ممکن ایک تہ دیدہ وشت
کہ جیسے کچھ بھی نہ ہو سکے ۴

یہ دن میں کچھ پیر چھانسنے کی پرانی سرت
(جو آرزو جسم کی ہو پوری تو شکہ ہی شکہ ہے)

ہر ایک جسم آج اپنا دکھ ہے

مرے وطن میں یہ چھ ہینوں کی سخت گرمی

سبھی کو چالیسویں پیرس پہ

جلا کے کیوں سر دکر رہی ہے

یہ چھ ہینوں کی سخت گرمی

بدن کو بھی بننے جاتی ہے کسی جلدی

مرے وطن میں

کنوار پن لڑکیوں کا ہے تیرہ اک برس تک

دو اک جھمکتی سی پیش و پس تک

کسی کی بیداری ہوس تک

گلی میں کل تک

جو بچتیاں اور بچے جنگ تھے دُحوب جیسے

جو ان وہ کہتے ہو گئے ہیں

(وہ ہم سے کیوں بچتے پھر رہے ہیں)

بس اپنے ہم عمر جسم کی مشک سے ہیں واقف
تو کیوں نہ ہم

ان کے نوٹوں کا دیں کھڑکیوں میں
گھلی کی جانب

بڑے بڑے نوٹ (ان کے ہمپن کے)

لیکن اس سے بھی کیا بنے گا

انہیں۔ میں اب کیسے پیسے کی طرح

اپنی بانہوں میں بھرنوں۔ چوسوں

یہ چھو کے دیکھوں

جوانی آئی ہے کس پہ کتنی

(بھئی! وہ مینو کہاں گئی ہے؟)

وہ اب بڑی ہو رہی ہے تم ہو کہ

بیچ دیتی ہو کیسلے کو!

میں شاید اب اور کچھ برس بعد

گیان اور دھیان کی بھی کرنے لگوں گاہاتیں

(فراڈ کیوں دھرم ہو گیا ہے)

کہاں کوئی جا کے اب نہ لے؟

یہ کوئیں میں گھے ہوئے کوروں کی خنڈک

وہ کوروں میں لگے لگانے ہاتھوں کے گیان کی لو

(تمام رومانیٹ فرج میں لگی میٹرین کے رہ گئی ہے)

وہ شانتی انٹر آتما کی

پسینہ بن کر

کہیں کسی پارک میں گھٹی بھاڑیوں کے پیچھے

جوان جسموں کے قُرب کی بُو میں بہرہ ہی ہے
مرے وطن میں

یہ جسم کانس کی جلا ہے
جگہ جگہ کیوں جواں بدن - ایک شہِ یہاب کی رہتی
بستی میں جل رہے ہیں

مرے وطن کو یہ کیا ہوا ہے
جوان جسموں کو کیوں نہیں ان کے تہ برابر جگہ بہتر
(مرے وطن میں یہ آرزو جسم کی ہے کیوں کرب آتا کا؟)

مرے بدن میں
وہ ٹھنڈے روتر کی گرم کینٹن کی اُس ہے
جہاں کہ دُولھا کلرک بیٹھے
ہر ایک لڑکی کے جسم پال اور اس کی آواز کے مطابق
کل اٹھا رہے ہیں ہم بستی کی عقلیں اُتار کر ہنستے جا رہے ہیں
مرے وطن میں

ہر ایک حدت کو اپنی لاچارگی کا غم ہے
یہ شوہروں کی تھکن ستم ہے

مرے بدن میں
ہر ایک بیوی کی آنکھ کی جاگتی بھین ہے
ہر ایک بیوی
خود اپنے شوہر کی تک تھکن ہے
(ہر ایک بیوی کہ منتظر مرد کی ہو جیسے)

تو پھر غیب کیا
ہر ایک بیوی کو

اپنے شوہر کا دوست
 کتنا جوان اور چست لگتا ہے
 (جیسی کوئی اپنے گھر ملا تا نہیں کسی کو)
 میں اس چھن کو / میں اس تھکن کو
 بدل دوں کس طرح اس چمک میں
 جو مرن نرسوں کی آنکھوں میں ہے
 وہ ڈاکٹر کے بدن کی خوشبو کو
 اپنی آنکھوں سے سونگھ لیتی ہیں / جاگ اٹھتی ہیں
 آنکھ ہی آنکھ سر سے پاک بنی ہوئی کیسے گھومتی ہیں
 ہمارے جسموں سے کوئی خوشبو نہیں جو اٹھتی

ہمارے جسموں کو کیا ہوا ہے ؟
 (کہ آنکھ ہی آنکھ سر سے پاک بنے ہوئے ہیں
 مگر نہیں اپنی بیویوں کے بدن کی خوشبو کو سونگھ سکتے
 پیاز آنے کی مشک سے جو اگ ہے بالکل)
 فضا فضا جسم کی ہلک اڑ رہی ہے
 — لیکن

مجھے خبر ہی نہیں ہے کوئی
 کہ میری بیوی کے جسم سے اٹھنے والی خوشبو
 کہاں بھٹکتی سی پھرتی رہی ہے
 یہی خبر ہے کہ جس سے غافل میں آج تک ہوں
 میں اک صحافی —

تھکن سے بے مال — ماہرِ نبض و قَبّ عالم
 ہر اک خبر سے میں باخبر ہوں

سحرِ ہرگز نصفِ شب
 کلب میں
 سڑک چٹکیسی کا منتظر ہوں
 نفا کو مے سے دھلی ہوئی سانس سے دُش انفلٹ کر رہا ہوں
 مے جو ٹکیسی تو گھر چلوں میں
 کہ آج بے مدد ہی تنہا گیا ہوں
 پہنچے گا گھر ایک مینہ کی ٹولی مے کے سونوں
 کہ آج بھی
 میری راہ تک تک کے
 تنہا کے
 اب سوچتی وہ ہو گی

۱۴
ٹنگ پتے

بک سنگ پارے

جنا جن میں تھیل ہوئے گئے

جن — جنا جن — جنا جن — جنا

زہن کی

دادیوں میں کبھی

وہ صدا —

جن — جنا جن — جنا جن — جنا

کارواں آتش لب

کمر گئے

اس جنا جن میں

بے جسم پیکر

سکھتے گئے

اس جنا جن کی جھکار سے

جن — جنا جن — جنا

جستو

آرزو

پیار

یادیں

مناظر

جنا جن میں تبدیلی ہونے لگی

جن — جنا — جن

مراد ہی

اک اجنبی خوف سے

سر دھڑکنے لگا

مرا فن — مرادو

مرادو —
 کان مجے زرش پر
 ریگتا ہے — مگر
 سڑ
 سنان راتوں میں
 شعلے بجھاتا نہیں —

....

مرا فن
 ستاروں پہ
 پہنل سہری کندیں
 مگھرتا نہیں
 ریگڑاہ متھامیں جاتا نہیں
 درد کی
 یگمگیوں میں
 نظریں جھکا کے کھڑا ہے —

.....

مرا فن —
 بکارتی ہے شاید
 نہیں — خصل ہے

نہیں — غل
 کھل ہے
 دہ کی بیک مٹی نہیں —

مراد
 اندی جوی دھند ہے
 اچھے ہی آپ میں
 بچے کھانے جو سے
 من کی آغوش مٹی نہیں —

مرافق —

مراد د —

ن —

ر د —

د

د

اگر

ہاں بیگنے رہے

پند صدیوں

ابھی اد

پھر

کن

ہر

شے

کو

اس

کا

نیا نام

ہر شام

بتانے کا —

نخنی منی نتاشا کے نام

موہنی باتوں سے ٹکروں کو بھلا دیتی ہے تو
 تلخی حالات کو شیریں بنا دیتی ہے تو
 تیری آنکھیں میری آنکھیں تیری باہیں میرے ہاتھ
 اپنی ہر پہچان سے میرا پتہ دیتی ہے تو
 ڈھکنا - جھوٹا - گرنا - سنبھل کر روڑنا
 وقت کی راہوں پر یوں چلنا سکھا دیتی ہے تو
 مجھ کو سمجھاتی ہو جیسے زندگی کی دھوپ چھا نو
 روتے روتے نیند میں جب مسکرا دیتی ہے تو
 بے ارادہ روٹھنا - رونا - کھلونے توڑنا
 میرے بچپن کی جھلک مجھ کو دکھا دیتی ہے تو
 میرے مستقبل کا خاکہ تیرے ہاتھ کی لکیر
 مسکرا کر جس کو آئینہ بنا دیتی ہے تو
 سوتے سوتے چونک اٹھتا ہوں اندھیری رات میں
 دور کی آبادیوں سے جب صدا دیتی ہے تو

صادق تمہارے لیے: بے خوابی کی آنکھ میں



سماس پر بیٹھا ہوا

اک پنیر

دستوں میں

بہت سے

سرمدیدہ راز کے کر

نکھ پتوں میں

پھپھانے کے لیے

کوشاں ہے

لیکن مان پر

لوہہ لہو

کوئی: دستک دے رہا ہے



عر کے توہوں کی آنکھیں

پلیوں پر جم گئی ہیں

پلیوں کی

سب سرنگیں

موسموں کے بازوؤں میں

لپکپاتی چمکتی ہیں

میرے آنکھ میں تکی

تلسی کو دیکھ کر ہی ہے

نیند
 آنکھوں سے نکل کر
 گھومتی پھرتی ہے
 اک سو جو دگی کے گرد
 راتوں کو

اکیلے ذہن میں
 تشنیک کے
 کلمے پیازوں کی جڑیں
 میرا ہونے پہنے لگی ہیں۔

تھکادی پہلیوں میں
 چھینتی تارکیاں
 اندر سے دروازے گھائے
 مجھ سے سوئے جاگتی ہیں
 مرے اک ہاتھ میں

سودج ہے
 دونوں میں جو بھی فرق ہے
 وہ میری دیواریں چھینتی
 اور سیڑھیاں سب ڈھاچکے ہیں۔



سات رنگوں کی
کوئی جلتی ہوئی فانوس
لہروں پر چلتی
اک بخور میں
جا پھنسی ہے

سر کا سارا درد
جانکھوں میں اتر آیا ہے
اور پھیلے ہوئے
سب تار

اک دم جل اُٹھے ہیں۔



مرے آدھے بدن کی
پیلیوں میں
جو سر گھمیں بن رہی ہیں
اُن کے

سارے راستے
آنکھوں میں آکر
ٹل گئے ہیں

— اوز میں
راتوں کو

سورج ڈھونڈتا ہوں۔



تم 'بیمیا' تک کھانسیوں کی
 آندھیوں سے
 پسلیوں کی جھٹکیاں
 کب تک بچا پاؤ گی



انس کی بستی میں
 یہ کیسے گولے اٹھ رہے ہیں
 شہر کے نیچے
 دبلے جاتے ہیں میدان
 رات کی مانند
 نیلوں سے اتر کر
 میرے سارے جسم پر
 اب دیکھوں کی دھند
 چھانی جا رہی ہے
 میں بڑا دے سا
 بکھرتا جا رہا ہوں۔

جب میں سوچتا ہوں
 تو اندھیرے میں
 مری آنکھیں
 طلسمی خواب
 کانٹے دار جھاڑی میں
 اکھٹا چھوڑ آتی ہیں

تمہارا ہر سفر اک حادثہ ہے
 حادثوں کے
 اس جہاں میں
 تھلائی سانس کے جھگ
 مسلسل چینیئے ہیں۔

شکست

میں شب بے نیت پاش پاش ہفتہ تارہ
 ہنر کی چشمِ درت میں سے
 بدعا مگر کاہو سلام بہر گیا
 خرد کے دست کی گداز اٹھیاں کز مجیش
 سحر لہو کی پی گئی
 نئی کرن بگد نعت پاس پاش کو۔ چھو سکی
 کہیں ہے وہ صدائے آسمان
 جو مجھ سے کہہ رہی تھی
 میں خدا سے لم یزل کا
 تھخہ خیال ہوں
 عطا ہوئی ہیں مجھ کو ساری نعمتیں
 کہ اس میں وہ غایتیں
 نیل و دانفش و ہنر بھی
 پاکے کچھ نہ کر سکے۔

اے روشنی طبع

مدہ بچے سے لڑی ہوئی ہیں
دیوار ۱۰

سب کے سب زرد ہیں
زرد کرے میں بیٹھا ہوا
گشادہ یاد کی جستجو میں
اکیلا ہی معروف ہوں
مرے ذہن کی روشنی
طبع کی جودت ہے بہا
کسی چاند سے جسم میں
مشتعل ہو چکی ہے
میں اب

سرسراتی ہواؤں میں
اڑے کافن کھو چکا ہوں

تحریک

نیم شب کی غامشی میں
آپ کی سرگوشیاں
ٹھنڈی ٹھنڈی روشنی کے
نفرقی قطرے
مرے کانوں میں تپاتی رہیں

البحن

یوں کبھی ذہن کے پردے سے
نکل جانوں گا
مجھے آئینے سے ہر قوس
گزر ہوتا ہے
اور ہر لڑا آئینہ کو ابھن ہوگی
کہ خلا کس کی تھی؟

خواب

میں نے ہسٹلی کھولی

لک ہے نام پرندہ

فر سے اڑا

اس کے سخت آسانہ کار پہل پر

نام کوئی کندہ تھا

چاند کی بچی پتی کا بنی

پھر سے حرفوں سے لڑ کو گھیر لیا

گھال بیچے خضائی کو بنی

اور پرندہ

سرخ لبو میں تھرا

دیت کی کرچوں پر پتکے پگھلا

سیرے پتھر سیٹھ قدموں کے پیچے

ڈھیر ہوا۔

کربِ اظہار

رہن دوزخ خانے

اباڑ سی گیسائیں

یہ ایک دوسرے کو کاٹتی سرنگوں سے

انڈانے کا لے دھویں کے ہزار ہارستے

میں اپنا ہوا جس انتہا پہ آیا دہاں

خوش تھی وہی دوازے سا پڑ افلاس

ہو کی آگ کا اک نہہ رو سمندر

بہ دن قدموں میں

عصیل سنگ میں محسوس کف باب حبشی

مرے وجود کے لمحوں کے آ پار کرو

دکھتی ہوئی سلاخوں کو

ہو کے گرم اُچھٹے ہوئے سمندر میں

اُتھال دو جھو کو

رستے رنگوں سے دشتِ فلا کو ڈھانپ تو لیں

ایک نظم

ترا راستہ میری آنکھوں کے آگے کھڑا ہے
ہوا چھیڑنے کو جھبکتی ہے
اطراف منڈلا رہی ہے

ایک پرچھائیں سی
روشنی میں سرکتی ہوئی
پھیلتی اور سختی ہوئی
اپنے گرم عرشہ مفہوم کو خاک میں سوچتی ہے

مگر وہ کہاں

بس بہت ہو چکا

اب چلیں

تداول

انہوں نے کدواتِ مہندی چھوٹوں نے یاد بھی کا دروازہ داکر دیا
 چاروں طرف سب ہی سچائیاں منڈ پر اتھ رکھے حیرت و استعجاب سے
 کہہ نہیں کہ ہماری عروں میں تفاوت کیوں پیدا کر دیا گیا
 روشنی اور اندھیرے کا ارتباط اتنا مضبوط تو نہیں تھا
 کہ ہم اس کو یکسر بھول جاتے

بارتھال

کہاں ہیں جو سینوں میں روشنی لیے مگلی مگلی شہر شہر چمکتے ہیں
 کہ ہمارے کس اسکانات کی حدوں کو تجاوز کر چکے ہیں
 یقیناً بارتھالوی ویاواریں خون اور پسینے کی خواہش مند تھیں
 جن آدرشوں میں سٹاکیاں بھانک رہی تھیں
 وہی آج بے معنی، مہمل اور غیر منطقی درس دینے لگے ہیں
 چلو بارتھال کے لیے تیار ہو جاؤ —
 سمت الٹا اس میں ایک ہیو لافور کے واسطے سے
 نوادار ہو تا چلا ہے

ان دو ہی تھا

ادھ

وہ ایک ہی داستان تھی 'بے سُختہ' سُننے سے
 آجھیں محذور ہو گئیں۔

میں بے خواب ہرگز نہیں

میں کہ
لیکن تمہارے لیے ہی تنہا نہیں ہوں
یرے لیے ساری تحریکیں بے سود ہیں
کیوں کہ
رشتوں نالوں سے میرا میں ہی نہیں ہوں
بھول جاؤ
کبھی میں تمہارے لیے غم کو باوجود بکھا ہوا تھا
وہ کوئی بے سنی سا ایک تاشا ہی تھا
اور میں
تمہارے لیے ہرگز نہ لاؤں گا کچھ
میں کسی کو لیے گھومتا ہوں
تمہارے شہر میں کون ہے جو تم سے علاحدہ کہیں
خوابوں کی بستی میں مصروف ہے
جہاں سارے رشتے ناتے منظر کھڑے ہیں
دور بجا گو کہیں
کوئی غصہ ہے تمہارے گویا بچہ کا
دور بجا گویا بچہ کا
جہاں منتظر ہی نہیں ہے کوئی
میں بے خواب ہرگز نہیں

شکست

کرب

الوداع

محنتوں کی ہوائیں
 یہے مگر کیا کیے گئیں؟
 بایلوں کے گم نیلے گرنے لگے
 میری بکھری نہیں آہا
 میں کیا کروں؟
 یہ ماجر کیا ہے؟
 مگر کے لوگوں کو کسی بات کا
 احساس نہیں
 میں سوچتا ہوں مگر چور دیں
 کہیں دور بہت دور
 پلا جاؤں
 مگر اس کا کیا سکھانا
 یہ تیز سمندری ہوائیں لہے
 وہاں بھی جا لیں
 مگر پھر سے دہرائے لے

رات ہر کون ہے
 مگر
 اپنی تنہائی کے احساس سے دبا
 کہ وہ رہا ہوں
 بچ رہا ہوں
 مجھے کوئی بچاؤ
 میری پسلیاں ٹوٹ رہی ہیں
 میرا دم گھٹ رہا ہے
 کوئی نہیں سنتا
 کوئی نہیں بولتا
 ایسا گستا ہے تمام لوگ
 مر چکے ہیں
 یہے کہہنے کی ابتدا لاؤ
 میری تیغ سے پہلے

خوابوں کی دنیا میں رہتا ہے
 تو رہو
 اپنی ساری زندگی
 اپنی ساری کائنات اسی کی
 تندر کو رو
 حقیقت کیا ہے؟
 بیداری میں ہی اس کا عرفان
 اس کی تلاش ممکن ہے
 تم سچائی کو نہیں جانتا چاہتے
 میں یا کوئی اور کیا کر سکتا ہے
 تم جھوٹ میں جینا چاہتے ہو
 اسی طرح جیتے رہو
 شب بخیر!

نقط

انگلی میری پکڑ کر رہے پتے نے رات
گھر کے آگن میں گھانا چا
ہس کی دبوٹی تھی منظور تھے
یہ نہیں ہانتا تھا ذہن مرا
چند ہی لمحوں میں تنک جائے گا
سر پکڑ کر میں کھڑا ہو گیا پتہ میرا
ایک نقطے کی طرح آگن میں
یوں مجھے دیکھ رہا تھا جیسے
میں کوئی نقطہ ہوں میں کا مطلب
ایک نقطے کے اضافے کے بغیر
کوئی چلے بھی سمجھتا تو نہ سمجھا جائے!

وزار

گول، چوکور، ترچھی آواز ہیں
یرے کانوں میں آرہی ہیں
میں
تینوں ستوں سے بے نیا زانہ
جار باہوں اُدھر جہاں ہم سب
اپنی آواز صرف سنتے ہیں!

مفاہمت

مگرتی دیواروں کی طرح ہیں ہم
اور ہم سب انھیں کے سائے تلے
روح سے ساز باز کرتے ہیں

غیاث مدنی

کشکش

ماصلے آگھ سے قلب تک
فاصلے آگھ سے ذہن تک
مستقل ہیں تو کہا
مختل تو نہیں

راستے پر شکوں پر خطر
مرکب راہ
کشتی بکھاوے
جہاز مردار ہیں
راہ

دراجم بھی مبہم بھی
انہی بھی کٹر دم بھی

یا
چاندنی میں

کہو ترگے پتے دوے کا سنی سردماے
سمندر میں ہنساں کا کس بھی

یا خدا

آگھ کا 'ذہن' کا 'قلب' کا

یہ مثلث

مری جاں نہ لے

معجزے

غار میں

سانپ کا ذہر بھی

آپ کو تر بنا

یہ عاب دہن

فتح غیر بنا

علم کے ذرے

آگھ روشن ہوئی

آپ درخیم آئینہ بن گیا

عصمتِ مکی کی تعلیم کرتے ہیں اب

دل کو ہونٹوں کو تسلیم کرتے ہیں اب

سکون

رات کا مغربیت
پر تھے کو گھٹنا جا رہے

واہے آخر میں سکون
ایسا سکون
جو تھیں نہیں سکتا کبھی

بدن کی ساری ترسائیں
تڑپنا بھول مٹیں ہیں
یہ کب سے سرد پیشانی
کھیریں پل رہی ہے
کہ آنکھوں کا دوا یہ سمجھ ہے
برق کی یہ حکمرانی
چشم و ابرو سے گزر کر
زرد تلوؤں کا حادہ کر رہی ہے

اکائی

میرا سایہ
میرے قدموں کے نیچے
جب آجائے
میرا الجھ
میرے دل کی سوجوں میں
جب گھل جائے
میرے نام سے جب م کو
سب پہچانیں
تم تھانا

دل کے زخمی ہاتھ بھی مثل ہو گئے ہیں
آندو کی کشتیاں
دریائے خوں میں رک گئی ہیں
سانس کی گھمبیلوں میں
بوسیدہ سی دیواریں
برابر گر رہی ہیں
روشنی، حرکت، حرارت
نہد کیوں ہیں
ظلم کی سمت
سوسن کی امانت ہے کے
گو یا اڑ رہی ہیں

خطبہ

سردیاں کے سوا
 دھوپ اپنا غلط
 — واقعہ بھول جانے کی عادت میں
 تقسیم کرتی چلی ہے
 سبز کھل بستیاؤں کی غنی بن گیا ہے
 سا ہے کہیں بے سبب و مدد میں
 — خود کو اپنی دعاؤں میں دہرا رہی ہیں

پلو — ہم
 اسی شب کی تردید کو
 غیر انسانی جذبوں کا نقصان سمجھیں
 یہاں کیا ہے
 کچھ بھی نہیں —
 ساتھ آئے ہوے لوگ
 خود کے علاوہ
 ہواؤں کی حرکت پہ —
 گھنٹوں سے آنکھوں کو نہ کھلے گئے ہیں

یہاں پھر وہی
 جیل پیچھے کی
 نکتے جتنی بھی ماحول کی برائی کریں گے

ایک نیک نظم

چلو حمد کہیں —

سلا گھنٹ ڈائیں

خدا کے علاوہ

یہاں کچھ نہیں ہے

وہاں کچھ نہیں ہے

(رسول خدا ! اے رسول خدا)

مجھ کو توفیق دے

مجھ کو توفیق دے

(تیری امت پر مُردوں کا سنا ہے)

مات کی دستریں کا جلاہ اشا

(وصپ کی مجلس)

(وصپ کی مجلس)

مجھ کو توفیق دے

مجھ کو توفیق دے

علی مسٹر

کالا گھوڑا لکڑی کا پل تیز ہوا

سورج نمد کو گھوڑا بنانا

کالا گھوڑا

دھوم مچانا

لکڑی کے پل پر سے گزرا

شیو مندر کی ماسے ابکا

پتھانوں کو تھکرانا

جنگلی پودوں سے ٹرایا

رستہ سہول کیا

بھر دوڑا

گوں پہرا نکدایا

لجھ کو پسیک کے بھاگ گیا

لکڑی کا پل ڈوب رہا ہے

تیز مو کا جھوٹکا بولا

اوپر

بادل جھوم رہے تھے

تمھارا دھند میں لپٹا ہوا چہرہ

ہما کے ہاتھ میں تندیل ہوگی

سندھیند میں ڈوب رہے گا

جہاز اپنے وطن کو لوٹ جائیں گے

گرمی ریت کے ذروں سے آئینے بناؤں گا

تمھارا دھند میں لپٹا ہوا چہرہ

مڑی آنکھوں سے تارے ٹوٹ جائیں گے

شانتی

کئی آنکھوں میں سورج مر چکا ہے
میں کسے پر دتوں کی آمد بڑھتا جا رہا ہوں
دھوپ کی سینہ میاں تو یہ
ہواست کون ڈرتا ہے۔

مرے ہاتھ آمل کی آگ میں
الچھے ہوئے ہیں

ندی کا راگ سنستے ہو
آنکھیں بند کر کے

ریلی دھڑکنوں میں ڈوب جاؤ
ڈوبتے جاؤ

ٹپکتی چھتری کے بچے

میں ٹپ ٹپ کرتی چھتری کے بچے نظر ہوں
یاد رنگ کے نگڑ پڑ سبلی کا کعبہ!

بیاب میں شاید سرد ہوا سٹپتی ہے۔
آگے والی ہونٹ کے دروازے دھڑکتے
بند ہوئے

رد آخری سہا بھی چھوٹ گئی
ٹھنڈی پائلی تیز ہوا بھرت چلنے لگی ہے
بحون بھری یاد نے دل کے گرم تنور پہ اپنے
بچے کا بے ہنگام بھر دیا

میں نے چھتری گندے نالے کو دے دی ہے
(بادل میسے برس رہی تھی)

لیکن

بادل اب بھی
چھتری جیسے ٹپک رہے ہیں۔

لوٹ آؤ مرے قیدیو!

تیری آنکھ پتھر میں تبدیل ہوتے ہی
سند پرست بھٹیوں کے سبز زم آلود
کمر و ناعن کے نو کیلے نقطے نے
مضربہ ابلہ اور طول ابلہ کی جھب جھری
ان سٹ لکیروں سے

بسوئے فلک نس کی کھاں اڈھے
دواں ہو چکے تھے
اسی لمحہ اس پسکیر بھر دہرے
یہ آواز دی۔

اے مرے قیدیو

لوٹ آؤ

اسی قید خانے میں دانا تھارے
فلک سے اتارے گئے تھے

فقط ایک گندم کے الزام پر

لوٹ آؤ مرے قیدیو

اسی قید خانے میں راحت کی کچھ
آڑی ترچھی لکیریں ملیں گی
تھیں!

کچھ جال بن کر
میں پسکیر بھر دہر ۱۲ ماحول کیا
نئی آرزوئیں پیئے ہوئے لوگ خود
قید خانے کی اونچی نیلیں گرا کر
خلاؤں میں بکھرے ہوئے
اچلے دالوں کو روشن
پرستانی گندم سمجھ کر

فسوں کا رملحہ

گھنی شب کے تلک آسپی پردوں کے چپے چپے
اپنے قدسوں کی آہٹ جگلاتے ہو کیوں؟
بولے کیوں نہیں

کون ہو؟

(اور پھر ایک دھشت سرے ذہن میں آکے پیوست سی ہو گئی!)
چیمنی عر کا وہ فسوں کا رملحہ مجھے یاد ہے
جب کہ

سارے دن کا لہو

استوائی حدوں میں سمٹ کر

برہنہ سمند کی موجوں سے اس کا ٹک چوس لینے کی ترغیب دی تھی
کہ

اتنے میں احساس کے گرم نقطے سے اک

سر سراتا ہوا زلزلہ

پاؤں کی سمت بڑھنے لگا تھا

وہی ایک سفاک لہو تھا

جس کے سبب

اپنی آنکھوں سے مرکز میں زخمی ہوا تھا!

ایک منظر

برقی تاروں پر نکلتے
 کسے چمکاؤ گے پڑ
 پھیلتے جانے لگے
 ہوئے جوئے قصتی باش
 تنہی تنہی مونی جیسی بوہیوں کو
 سرد تاجے کے تنے تاروں پر
 پھسلانے لگی
 شام گھرانے لگی

نظم

جب رات
 آنکھ
 درد کی سرحد پہ سو گئی
 اھر تم مے و آدو کی! ہوں میں کھوئیں
 کھر کی کھلی رہی
 ہار دے ہوا کے زور سے سر ہلاتے رہے
 اور دیر سے دیر سے
 رات نے دامن چھڑا لیا

بافل عباسی

کوہ ندا

کوہ ندا سے

کچھ درد ساکت انہو آواز

کچھ دور لمبے حیران و ششدر

صحرا پر صحرا روحوں کی باتیں

راتیں پریشان

صبحوں کے چہرے خاموش غائف

شام ایک امید، اک زہر نغمہ، نغموں کا امرت

امرت کی ہر بوند

دھوکا چھلاوا

لمحوں کی زنجیر جو الاکھی ہے

جو آب و آتش، زہر اور امرت

یکساں نکیرے، یکساں سیسے

لمحوں کے جویا

تم اور میں بھی

شائیں شجر بھی

لال و گہر بھی

دن ایک صحرا

رات ایک جھل

شام و صبح میں دشت و بیابان

موجود ہر ذات

اس میں عدم بھی

نور اور ظلمت کا سلسلہ بھی

اس میں تماشا اور سانحہ بھی

اس میں تمنا اور عادت بھی

ایک مرحلہ بھی

اور یہ عدم اک لاعلم ہے

کوہ ندا سے

کچھ دور پر ہے

پھیلا ہوا اک

یادوں کا صحرا

یادوں کا صحرا، معصوم مظلوم

یادوں کا ہر نقش

موجہم، معدوم، رکشن فردناں

یہ ایک دست در یوزہ گر ہے

در یوزہ گر جو

بھٹکا ہے برسوں

کون و سکان میں اور لاسکان میں

آوارہ تنہا، تشنہ گرسنہ

جو گیان پانے آیا تھا شاید

اس کا عقیدہ سورج کی گرمی

تشنگی ہی تشنگی

دریوزہ گرہ
خود ایک جادو 'خود اک مسافر
خود نور ایاں خود دہن کا فر
یہ ایک دست دریوزہ گر ہے

دریوزہ گرہ بھٹکا ہے برسوں
کون دکان میں
اور لاسکوں میں

کوہ نداشتے
کچھ دور پر ہے
لاشوں کا انبار
زردار لاشیں
نادار لاشیں

ہر لاش اپنے سائے سے ڈکے
تاریک غادوں میں چپ چپا کے
زخمی گھباؤں کی چھت سے بھاگے
ایک دوسرے کی بدبو سے بھاگے
ہر لاش خاموش

رقعوں و جواں
بوسوں کی خواہش میں ہم گریاں
تاریک غادیں 'زخمی گھباؤں
ہر گام پر تادیبہ ملائیں
کوہ نداشتے خاموش ساکت

سدا دھو دھو سے وہ نزلوں کی کھوج میں اسیر تھا
کراہی سے جھکوں میں جیسے آگ لگ گئی
مرے وجود کا ہل چل گیا
شعور قوس قوس بٹ گیا
قطرہ قطرہ خواہشوں میں منقسم ہوا
ہوس شریک زندگی تھی
مرگئی
مگر حیات پاگئی

ہوس کی خواب زادیاں
زمن کے گڑبگڑ سے مل گئے
پانیوں کی کھوج میں

سندوں کے تھپ تھپ ہر جزیرہ میں
وہ ساحلوں پہ پیچھے نہ دریت کی طرے سے آئے جم گئیں
وہ پیاس پیاس 'سیر آب زندگی
وہ سہر آب 'تشنگی ہی تشنگی

جنگ

دل باطل خالی ہے
سرئی شام کا انہل
میرے کھ پر
کافروں میں مدمو کا نعرہ
ملدے سب باطل کا ٹہن ہیں
کھڑکی بند کرو صاحب بی
دشمن گھٹا نکا ہے
شام کا کھانکا کھانیا
بس پھر سو جائیں گے
رات گئے جب بجلی پیچے
جب بستی نکھڑا دیا ہے میں
دل کی حرکت
خون میں گر جے
جب بستر سے اٹھ کر
مکئی نیند سے بستی کو جھٹکے
جب ہم گالی دیتے
اپنے دشمن کو
بستر پر واپس ہو جائیں
تب ہم سب بیل کر جائیں

اے خالق
تقریب شادے
ہم کو اتنا یاد دے
دشمن کی ہم موت پر روئیں
سوگ سنا میں جیتے خون کا
اس کے خون کا اپنے غم کا
یارا دے دے ملک اتنا
دونوں سرحد پر آجائیں
اپنے اپنے کاندھوں پر
فردوں کو لا دے
سرحد پر سردی بے حد ہے
مات کھڑی ہے سب کے سر پر
فردوں کے اندھن سے مکھن اٹک کریں
تکپیں اپنے دل
دل کر جائیں

ریت کے گھر وندے

سر پہ جامے کے سانے کی تھوڑ ہے
 مٹنی میں نھر رہا ہے اناؤ جو
 آئینوں میں کئی رست کی مٹنی کا شط
 مری آنکھ کی پتلیوں کی ہر چوڑ ہے

شام ہا ہوں پہ چوہے
 زمیں کے سہارے سے اوس میں
 ریت کے جسم بے انت سیوں پہ چھینی ہوئی
 بے نظر مددیں
 آنکھ میں خواب
 بارود کی دھواں
 رمی صدا
 خون کی سرسرائی لکڑوں کی صورت
 کھٹکتے ہیں
 لگتا ہے مرنے والے کپڑوں کا چہرہ ہی معصوم ہے

خندوں کے ہم مار سب
 اپنی اپنی صلیبوں پہ آویزیں ہیں
 کس کے پیر میں ہیں
 کسی مردہ سانے کا اعلیٰ نہ نہیں

کوئی لہو جواب
 منہ ہو گیا ہے مری بیٹھ رہ
 کبھی ہاتھ کا مس تھا بچ تھا

میرے ہونٹوں پہ جو کھل گئی تھی
 صلیبوں پہ آویزاں آواز میں
 اندھی سرنگوں کی جانب پلٹنے لگیں
 سوکھی صدیوں کے پتوں کے اعصاب میں
 سبز خن دوڑتا تھا کبھی —
 ذہن تاریک قبروں کے آسیب کے خوف سے
 بھاگ آئے ہیں
 احساس کے دشت کی دیت میں ننھ چپائے کھڑے ہیں
 انیس جیسے گنگرو کی دیوار کی اوٹ میں
 پھانڈ کر سانس لیتی پٹے
 آرزو الٹے پیروں پہ چلتے کھلوان کی مصمت
 لرزتی رہی
 خواب میں کوک بھرنے کا یہ سلسلہ
 اک تمکن بن چکا ہے
 گھروں کی چیتوں پر یہ چینیوں کا بدن
 بھولتا ہی رہا
 زمیں دوز سینوں میں خواہوں کی جلتی چٹائیں ہیں
 آساں، آساں
 دائرہ، دائرہ زندگی
 عکس کے پیر، بن کے سوا کچھ نہیں
 میں نہیں
 میں کہیں بھی نہیں
 غم نہیں
 قاتلوں کا مگر ہی سلامت رہے

ایک نظم

زخم کا سودج
 دیر سے مجھ کو گھس رہا ہے
 دیواروں پر کوزہ کے دیتے پھیل رہے ہیں
 نیلی چست پر کچھ تصویریں ابھری ہیں
 میری آنکھیں
 جانے کس کو ڈھونڈ رہی ہیں
 خواب کے نوٹے پھوٹے پیکر ہڑ رہی ہیں
 لیکن
 دُور ملاؤں کے اُس پار
 خواہش کی اک تنہی ہے
 جو ڈٹ کے چاروں سمتوں میں
 ریزہ ریزہ بکھری ہے

کہانیاں

جنازہ

جنازہ قبرستان میں دھرا تھا

چینی کی تہمت ادا کرتے ہوئے مارے نے شاید یہ کہی نہ سوا یا تو کہ مرے کے بعد بھی
اُسے حساب چکانا ہے

جنازے کے ساتھ کل چار آدمی تھے ایک نوجوان جو نہرو شرٹ پہنے ہوئے تھا پہرے
سے بڑا گیسٹ دکھائی دے رہا تھا۔ دوسرا آدمی جو ایک بوسیدہ کوٹ پہنے ہوئے تھا بار بار
جب سے بڑی شکل کر لیے لیے کش لے رہا تھا۔ وہ ٹیکس میٹر می ٹروٹ سے ذرا پرے
ہوں کڑا تھا جیسے مرنے والے سے کہی اس کا خاص تعلق نہ رہا ہو۔ تیسرا آدمی کسی پرانی قبر کا کتبہ
پڑھنے میں مہمک تھا۔ اس کا ایک پاؤں قبر کے سینے پر تھا اور دوسرا کتبہ کے منحنی پر وہ بھی مرنے
والے سے تعلق سالگ رہا تھا۔ چوتھا آدمی جو عمر رسیدہ تھا جو جنازے کے قریب چپ چاپ
بیٹھا تھا

انہی چاروں میں سب کے چہرے بڑے بڑے ہنس دنگ رہے تھے۔
صدیوں پرانے قبرستان کی ٹیکس میٹر می ٹروٹ سے بڑے بڑے چہرے تھے
قبرستان کے اطراف جنگلی خود رو یودوں کے سینے میں چھپے ہوئے جھینڈوں کی آواز سے
نیمرا آدمی کچھ بے چین سا لگ رہا تھا۔ لیکن سب سے بڑی پریشانی اس پانچویں آدمی کی
تھی جو تہ بند ہانڈے سے مسلسل کھردری زمین پر کڈال چلا رہا تھا۔ ٹودہ اپنی عمر سے کچھ
زرا دھبی ہو شیار دکھائی دے رہا تھا۔ لیکن ساتھ ساتھ پریشان بھی تھا کہ آج مسلسل کڈال
کی ضرب کے باوجود زمین نے اپنا سمجھ کھوں بند کر لیا ہے۔ ایک جہاں دیدہ گوگردن کے لیے یہ پہلو تو
خاکہ زمین سے اس کا رشتہ توٹ رہا تھا۔ مٹی میں دھنسنے ہوئے پتھروں نے شاید یہ طے کر لیا تھا کہ

اس بڑے گدگد کو آج شکست دی جاوے جو صدیوں سے انھیں لہو لہان کر رہا ہے۔ مسلسل کراں چلاتے چلاتے وہ اب کافی تھک چکا تھا۔ اُس کا سانس بھوکا ہوا تھا۔ اور جسم پینے سے شرابور ہو چکا تھا۔ اس کے چہرے پر سینے کے بالوں پر بے شمار ریزے جمع ہو گئے تھے۔ جنھیں ملاحظہ کرنے کی اُسے ذرا بھی فرصت نہ تھی۔ وہ اپنے کلم میں یوں جُٹا ہوا تھا جیسے آج یہ قبر نہ کھودی گئی تو اُسے اپنے پیشے سے دستبردار ہونا پڑے گا۔ وہ اب بھی کوشش کے آخری سرے کو مضبوطی سے تھامے ہوئے تھا لیکن ایسا لگ رہا تھا کہ کوشش کے اس آخری پھل کا مزہ اچکنے سے پہلے وہ مر جائے گا۔

اس نے اپنی زندگی میں طرح طرح کی قبریں کھودی ہیں۔ بھانت بھانت کے مردوں کو مٹی کے منہ میں ٹھونسنا۔ لیکن یہ عجیب جنازہ تھا جسے مٹی نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ پہلے آدمی نے تھک ہار کر گورن کی طرف اپنی نہ حال آنکھوں سے یوں دیکھا جیسے کہ رہا ہو۔ ظالم آخر قبر کب کھودے گا۔

دوسرا آدمی ابھی تک بے دیپے بیڑیاں پہنے ہی میں مشغول تھا۔ نہ اُسے جنازے کے دفن ہونے کی فکر تھی اور نہ گورن کی آخری کوشش کی۔ سب سے عجیب بات، تھکے لگے آدمی نہ حال گورن نے جو محسوس کی وہ ان چار آدمیوں کی خاموشی تھی۔ بنظر ہر یوں لگتا تھا۔ جیسے اس نفس سے ان کا کوئی سروکار نہ ہو۔ ایک دوسرے سے بھی وہ اسی طرح بے خبر تھے۔

وہ اس سے یہ سوال بھی نہیں کر رہے تھے کہ قبر کب تک تیار ہو جائے گی۔ گورن کو یہ لوگ بڑے عجیب سے لگے۔ اُسے اب یہ بھی یاد نہ رہا تھا کہ ان چاروں بھلے مانسوں میں سے کس نے اُسے قبر تیار کرنے کو کہا تھا۔ شاید خاموشی ان کی زبان نہ ہو۔ خاموشی ان کا احتجاج ہو۔ اور سکوت ان کی گالیاں ہوں۔ وہ چاروں آدمی قبرستان میں بھٹیوں کی طرح لگ رہے تھے۔ تیسرا آدمی سارے کتبوں کی تار و نخوں کو حفظ کرنے کے بعد اب اُسی کہنے کے پاس لگا رہا تھا۔ چپ چاپ ٹھہر گیا تھا۔ اس عالم میں وہ اور بھی بد اسرار لگ رہا تھا۔ جو تھا آدمی اب جنازے سے نیک نکالنے بیٹھے بیٹھے ادھمک رہا تھا۔ جیسے وہ سونے کی ناکام کوشش کر رہا ہو۔

اب مگر کن کے اتہاقل جو چکے تھے۔ وہ مٹا سا گیا تھا۔ اس نے خدا سلام لینے کے لیے
 مدد سے احوال کا جائزہ لیا۔ ہر مٹی پتھر اپنی سوہا میں گم تھا وہ شعلہ سا قبر پر پت لیت گیا، چوہا
 کے سوجھ بوجھ میں اسے مٹی کی آواز سنائی دی اسے لگا جیسے ہوا کے سرو جھونکے اُسے تھپک تھپک
 کر مٹ رہے تھے۔ اس نے محسوس کیا جیسے وہ خوب کی مٹی میں آہستہ آہستہ اتر رہا ہو۔ اسے کب خیز آئی
 اس کے خیز تھی جب اس کی آنکھ کھلی تو وہ گہرا گہرا گہرا ہوا اس کی مٹی کی قبر کی طرف دوڑا۔ لیکن اسے یہ
 دیکھ کر سخت حیرانی ہوئی کہ قبر بالکل تیار تھی۔ اور ایک تازہ لعش اس میں دھنسی ہوئی تھی۔
 اس نے گہرا کر دھشت زدہ افلاک میں پہنچ ماری۔ خدا اور آنا بھائی لوگ، مگر بھائی لوگوں میں نہ
 تیسرا آدمی ہی باقی تھا تیسرے آدمی نے قبر میں بھاگتے ہوئے شکستہ لہجے میں کہا۔ ارے یہ تو
 یہاں پہلے ہی سے موجود تھا!

نیا منظر نامہ

(شمس الرحمن فاروقی کا نند)

شہر کی راتوں میں اب ہر محلے کے گھروں سے روزِ اندامی رات کے بعد آبِ خمہ سے
 بھونٹے لگے تھے۔ اور بعض شب بیدار اپنے ہونٹوں کی ناخوندہ سکڑاہٹوں کو توہم بھینکنے کی
 کوشش میں ناکام ہوسے جا رہے تھے۔ اور نیند کی جھومک میں اُٹھتے ہی، خطاری نفل کے
 طور پر بڑبڑانے لگتے تھے۔

तमसो मा ज्योतिर्गमय

अस्यतो मा सद्गमय

मृत्योर्मा मृतंगमय

مجھے اندھیرے سے روشنی کی طرف لے جا۔!

مجھے جھوٹ سے سچائی کی طرف لے جا۔!

اور مجھے موت کی مصلحت سے زندگی کے نور کی طرف لے جا۔!

وہ یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ کس سے ایک رہے ہیں اور کیا ایک رہے ہیں۔ اور اس

کے کہنے پر الم قانع برآمد ہو سکتے ہیں۔

شہر میں ملاں چڑھے، بشپ کے خاص بازاروں میں وہ سوخِ بادیے والا فقیر ابھر آتا

جس کے ہاتھ میں کپڑے سے ڈھکا ہوا ایک پیالہ ہوتا جس پیالہ کے گرد بڑی دالی گھیروں کا

ایک جھنڈ چاکر کا تھا۔ بہت زیادہ وقت سہوت و کئے والے دکان داران کیسوں کی مصیبت

۱۔ جب یہ فقیر میرے پاس پہنچا تو دھڑلے لیں مجھے دکھانے لگا کہ میں نے اسے کیس پڑھا ہے۔ جیسے اسنو

اب پہناتے ہے فارسی، اچھے سن میں سے کہنے میں فقیر کو کہیں دیکھا ہو تو مجھے مطلع کرتے ہوئے کہتا ہے: ۱۰۰

سکھیں (فائدہ نہیں) حدِ میرے غمِ سرا پر عملِ نرا ہی۔ — قرآن

سے ہمارا فیروز کی آمد کا احساس کر لیتے اور منہ پیر کر اس کے پھیلے ہوئے بائیں ہاتھ پر چبے رکھ دیتے۔ آدھ دوکانوں پر اسے کئی بار اپنا ہاتھ پھیلا کر دہنے ہاتھ میں سونے کیڑے سے ڈھکے ہوئے پیادے کی طرف اشارہ بھی کرنا چاہتا تھا۔ اور دوکان دار کا ایک چومک کر اس کی طرف دیکھتے۔ لیکن شہر کی کسی دوکان پر یہ واقعہ نہیں پیش آیا تھا کہ فیروز کو پیالے سے سلاچی کھینوں کو بڑا کر سرخ پترے کے نیچے کا سفر دکھانا پڑا ہو۔

آج سا۔ شہر میں کھلی بی گئی۔ اسے شہر بدر کرو۔ وہ بیچھ ہے غلیظ ہے۔ وہ ہمارے خلاق خراب کر رہا ہے اسے نکالو!!

آج اس فیروز نے ایک دوکان پر کھڑے ہو کر متعدد بار ایسے ہاتھ پھیلانے اور ہاتھوں کی طرف اشارے کیے۔ لیکن کسی نے اس کی طرف توجہ نہ دی۔

آخر کیوں بھلا۔ یہ ہماری مکروہوں کا قائدہ اٹھا کر ہم سے خراج کا طالب ہوتا ہے۔ بھیک کہاں مانگتا ہے۔؟

تو پہلے اس فیروز نے اپنی سرخ رنگی اوپر اٹھائی اور بائیں ہاتھ کی پانچوں انگلیوں سے اپنے خبیثے سہلانے اور سونے ناف کے گچھے بنانے لگا جب لوگوں نے کراہت کا اظہار کر کے اشتیاق سے دیکھنا شروع کیا تو اس نے پیالے پر جنبھاتی کھینوں کو جبرجس دیا، اور پیالے سے کپڑا ہٹا کر دوکان میں گھمانے۔ پھر بائیں ہاتھ کی انگلی پیالے میں ڈبو کر چلانے لگا۔ سمنہ سمنہ کی طرف پیانے کے بھاگنا بھنور میں لافندہ کھیناں مردہ اور نیم مردہ کھینوں کے مختلف اعضا بطعم 'سٹوک' 'پیپ' 'خون' 'پیشاب' اور گوشت کے چھوٹے بڑے ٹکڑے ابھرنے لگے۔ جنہیں فیروز انگلی اور انگوٹھے سے آہستہ آہستہ مس کر رہا تھا۔

اچانک اس نے اپنی انگلی اور انگوٹھا اٹھا کر منہ میں رکھ لیا۔ لوگوں نے جب تک حیرت اور کراہت کے اظہار کا ارادہ کیا تب تک فیروز آدھے سے زیادہ پیالہ چاٹ چکا تھا اس کی غلیظ اور بے دھجکی واؤس میسجھوں پر اب بھی کچھ ندوی ماٹل لٹسا لٹپ لگ رہا تھا۔ بھل گئے ہوئے لوگ اس کی طرف چھوٹے بڑے سکتے اچھل رہے تھے اور وہ انگلی میں ہاتھ ڈالے اطمینان سے پھر اپنے خبیثے سہلا رہا تھا۔

شہر کی ایک چتھی ہوئی دوپہر کو۔ ٹوکے جھکڑوں کے ہمراہ ناچتی ہوئی امّ الاہل شہر
 میں مدد آئی۔ اس کے سر پر سرکنڈے لگے ہوئے تھے۔ اور سارا لباس تار تھا۔ پیروں اور
 ہاتھوں میں دراڑیں پڑی تھیں جن سے اندر کا سرخ گوشت باہر جھانک رہا تھا۔ اور
 امّ الاہل کی ہاتھوں سے سونے سرخ تحریک جھینٹوں کی طرح باہر ابل رہا تھا۔ وہ بہت زیادہ تھی۔
 اس کے دانت باہر نکلے ہوئے تھے۔

وہ ہنس رہی تھی اور ٹوکے تھپیڑوں کے ہمراہ الٹی پھر رہی تھی۔
 امّ الاہل بے ستماشا کہتے لگا رہی تھی۔ اور کہیں نہ رک رہی تھی۔
 کچھ من چلے بچوں نے اس کا تعاقب کرنا چاہا۔ پھر غنم زدہ ہو کر اپنی اپنی ماؤں سے
 پلٹ گئے۔

امّ الاہل رقص کر رہی تھی۔
 امّ الاہل جنگ کر رہی تھی۔
 اور امّ الاہل خود ہی قتل ہو رہی تھی۔
 کسی گوشے سے کسی نے پکار کر کہا۔ ہو شیار۔!! امّ الاہل ہے۔ اتنا تمام شہر
 میں کھرا رہ گیا۔

امّ الاہل آئی ہے۔
 امّ الاہل آئی ہے۔
 اور امّ الاہل کو بھگاؤ۔ ورنہ زبردست قحط پڑے گا۔
 امّ الاہل اپنے ساتھ بیسٹیاں لے کر آئی ہیں۔ اور۔
 امّ الاہل وحشیانہ اور بیباک قتل عام کے ہمراہ آئی ہے۔ میرے بابا کہا کرتے تھے!
 وحشت کی اس شام تک اہل شہر امّ الاہل کے پیچھے پیچھے بھاگتے رہے اور ہاتھوں کی
 لہزش ان کی اعصاب زدگی کا اعلان کر رہی تھی۔
 اے کاش امّ الاہل اب کبھی نہ آئے۔ کہ ان کو کم پچاس برس تک نہ آئے۔
 اب امّ الاہل رقص کرتی رہی۔ اچھلتی رہی۔

اب ہم لاجل و محنت کی ہر صبح نیمہ میز پر شام قس کرتی ہوئی ٹوٹے پتھر ٹوں کے ہمراہ
 سنان شہر پر لہ آتی تھی ۔ اور پتچے جلدی جلدی باپ کی خالی کرسیوں پر بیٹھ کر نقات کھول لیتے۔
 ان کی آنکھیں اندھ بھیجیاں ۔ سن سے ۔ شہی ۔ بے معنی ۔ محنت کی جو چی ۔ مقصد ۔ مجھنے
 کی جگہ ۔ چوترا ۔ اندھ فرج ۔ عورت کا اندام نہانی ۔ تلاش کرتی اندھ ورق المٹی رہتی تھیں۔
 لوگوں نے سارے دن اور ساری رات ام لاجل کی کراہ سنی ۔ تم لاجل کے رونے میں
 کہنے کی آواز ۔ تم لاجل کسی فیصلے کے دن کا انتظار کر رہی اور بڑا رہی تھی ۔
 میں منتظر ہوں اور رکھتی ہوں کب تک آسمانوں سے وہ ۔ کہ وہ ہری زنجیریں نہیں ۔

اور اولیٰ ہیں
 میں انتظار کروں گی اور دیکھوں گی کہ یہ بازوؤں پر بنو لے کے پھولوں کی اصلی رنگت کب
 تک واپس نہیں آتی اور جو دھوپیں رات کے چاند کا اصل چہرہ کب تک چہار ہوتا ہے کہ آخر کب
 تک پورا تک حراسی جیسے جتا رہے گا میں فیصلے کے دن کی منتظر ہوں اور مجھ توں ہوں۔ اس لیے کہ
 میں جلتے مسے مسانوں کے مناظر کی متاع ہوں۔ سارے نکات اور دوکانیں مشعل رو۔ خاکستر۔ تمام جلتے
 ہوئے الہا شہر۔ اب اس اب چند ہی دنوں میں اہل تخیلیں رک جلتے گا تمام پیدا ہونے والے بچوں
 کے سر پر سے جھٹکے گئے اور تمام عورتوں کے تمام نہانی تنگ تھے تنگ تر ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
 تم لاجل کے جیسا تک پہنچے ساری حالت تمام چہرے پر رزتے رہے۔ اور تم لاجل جو جیتی رہی ۔

دیکھو ! میں ہر دروازہ پر کھڑی ہوں اور دستک دے رہی ہوں اگر کوئی میری آواز سن کر
 دروازہ کھولے گا اور مجھے اغدا آنے کی اجازت دے گا تو میں اس کی ہر سرخروں جوں گی ورنہ واپس
 چلی جاؤں گی۔ اس لیے کہ مجھے نہیں اور اہل زمین نے کبھی قبول نہیں کیا ہے ۔ عظیم جانو ۔ !
 میں منتظر ہوں اور دیکھ رہی ہوں ۔ زمانہ لانے والوں کے لیے سرزمین جو چمکا ہے ۔ جسے
 کوئی نہیں مل سکتا ۔ تمہارا دروازہ بار آچکا ہے ذلت و خواری تمہارا عقد ہو چکا ہے ۔ اب
 قصلی آواز پر توجہ دینے والا کوئی نہیں ہے ۔

تمہارا امیہ یہی ہے کہ تم تباہی کے خواہش مند جو تم میں خود و تباہ چھے ہوئے ہیں جو
 جھٹکتے ہیں۔ وقت کا اندازہ کرتے ہیں اور پھر پیچ جلتے ہیں۔ ان کی غذا اسودائے قلب کا
 طیف قطرہ خون کیوں نہ ہو ۔ ؟ وہ تمہاری سب سے عزیز تخلیق ہیں ۔

امّ الاہل روتی رہی ۔

تم کب تک کالا کافر۔ کالا کافر کہتے رہو گے خوف زدہ ہوتے رہو گے اب تم خود ہی کالا کافر کیوں نہیں سمجھتے جسے ظاہر ہی ہوتا ہے اس لیے کہ فیصلے کا دن قریب ہے۔ آسمان سے نذر کی دو لکیریں ظاہر ہونے والی ہیں۔ چاند اور بنوں کی اصل شکل واضح ہونے والی ہیں۔ امّ الاہل بجتی رہی ۔

رگستان میں گھوڑوں کی کموں کے نیچے بھیدیاں چھپی بیٹھی رہیں گی۔ زرہ پرش سواروں کے اسلحہات پھر سے زندہ ہوں گے۔ ریت روندی جائے گی۔ تلواریں آپ بڑھے گی۔

تمام مناظر ایک دم بدل جائیں گے۔ تم تنگ کو کہ تمہاری چادروں طرف جھرنے ہی جھرنے ہوں۔ بارغ ہی بارغ ہوں۔ جانور ہی جانور ہوں درخت ہی درخت ہوں۔ دھول گرد اور ریت ہو۔ اس لیے کہ اب تم جلد ہی ان سب کو ترس جاؤ گے۔ اب امّ الاہل بھی زندہ رہے گی۔ امّ الاہل نے سانس لی۔

۱۔ نہ جانے فیصلے کا دن کب آئے گا۔؟ میں منتظر ہوں اور دیکھ رہی ہوں۔ ابھی تو اچھے مسلمان نہیں لگ سکتے اپنے پر بھی نہیں سیٹے۔ کیا رگستان کی بیٹی تشنہ رہ جائے گی۔؟ یوں ہی منتظر رہے گی اور دیکھتی رہے گی۔؟

سارے دروازے بند رہے۔ امّ الاہل کو شب بھری کے لیے کھنڈرات کی جانب ہی جانا پڑا۔

امّ الاہل۔ امّ الاہل۔!! میں بھی منتظر ہوں اور دیکھ رہا ہوں۔ اپنی تمہاری اور سب کی نسخ شدہ خمیشت صورتیں۔

لوگوں نے آج اچانک اس نفیر کو بونے دیکھا تو اس کے گرد جمع ہونے لگے۔ تمہارے شہر کے تمام درخت کاٹے جائیں گے۔ سایوں کو قتل کیا جائے گا۔ تاکہ کبھی کوئی بیٹال تمہیں آنے والے زمانوں کے بارے میں نہ بتا سکے۔ اس کے عوض شہر کے مختلف حصوں میں بھرا اگائے جائیں گے۔ جن پر امّ الاہل کے قدموں کے نشانات ثبت ہوں گے

وہ ہری تھاری کر یہ سہ خوں کے عکس جس میں ہم تم اور سب ہی بھٹکیں گے۔ جانیں گے کہ ہم منزل مقصود کی طرف گم نل ہیں۔ ہماری تھاری سب کی پلکیں الٹ کر آنکھوں سے چکا دی جائیں گی۔ اور وہی جلد کی سرخی ہم میں سے کوئی نہ دیکھ سکے گا۔ منتظر رہے گا اور تلاش کرے گا۔ وسیع طریق دیکھنا۔ جس کے سینے پر اونٹوں، خیموں کی دہلیزوں، انگیزہ مل اور خون کی سرخیوں کے سون ہوں گے۔ جھنڈا صلیب کا گھوڑا ہو گا۔ حضرت علی کی تلوار ہو گی۔ مزار بہن ملزوم ہاک اشتر۔ یہ جو گا۔ محمد علی کا گرو ہو گا۔ باہری تو ہیں ہوں گی۔ عالم گیر زندہ پیر کی فرج ہو گی۔ تادیب اور مزاح ہو گا۔ بیت المقدس اور قسطنطنیہ ہو گا۔ دادم سست قلندر۔ بھگت قلعات میں دروازہ کھولے ہم نے۔ ابا ہا۔ لاؤ حور و غلاں۔ بناتِ بھری میں تمہارا لانا ہا۔ جاؤ۔ اچھو جلدی کرو۔ اپنے حرم کی اذہم نہانی پر چڑھنے کے تھے باندھ کر خست سلا بازہ صا۔ انہی ہوئی پلکیں۔ وعدے سناڑ تھاری آنکھوں سے گزرائی جائیں گی اور ہم محسوس کرو گے کہ کہیں کھٹکیں ہیں، ہوا ہے۔ سب ٹھیک ہے۔

لوگوں نے نعر کو خاموش ہو کر بھرتگی میں ہاتھ ڈالتے دیکھا تو اپنے اپنے گھروں کی سمت بھاگ کھڑے ہوئے۔ اور ساری رات جڑے کے تھے ہانے نیز اڑھ کر آسمان دیکھنے میں گزار دی۔ ساری رات تم اہل کے کھٹے اور سرخ لباس والے نعرے بڑبڑانے کی آواز۔ چینی چٹکھائی۔ بند کھڑکیوں کے پٹکیں رہی۔ سبے ہوئے نیچے اپنی مانگیں سکڑے اور ہاتھوں کو دونوں میں ابا نے روئے رہے۔ عورتوں نے اطفال کی وجہ سے ساری رات بیتِ اعلیٰ کے دو دروازے کھلے رہنے دیے۔

اور صبح کی پہلی ہی کرن میں اہل شہر سوالیہ نشان بنے اپنے گھروں سے باہر آئے۔ جیسے جیسے سورج بلند ہوتا گیا ان کی پتیلیاں آنکھوں سے اتر کر جسم میں غائب ہونے لگیں۔ سب نے بیڑ پیوں کی آنکھوں سے ایک دوسرے کو دیکھا اور پوچھنے لگے کیا تم نے رات آسمان دیکھا تھا؟ کیا سترے نکلے تھے؟

کوئی دم دار ستارہ تو شمال مشرق میں نہیں تھا۔؟
چھو اچھا ہوا۔ ابھی وقت نہیں آیا ہے۔

زبانے وہ قیل کب آئے گا۔ ہوشہر کے گھڑوں میں غم بھی نہیں کرتا ہے ؟
شلم کو اہل شہر اپنے اپنے گھروں کی سمت پلے۔

آج اتم الاہل تو نہیں آئی تھی ؟

وہ تیر تو نہیں دکھائی دیا ۔ ؟

شاید دونوں گروں کے شہر نکل گئے ۔ چلو اچھا ہوا !

سب اپنے گھروں کی تلاش میں پلے رہے۔

آنکھوں کی سفیدیاں آہستہ آہستہ رات کی سیاریوں میں تبدیل ہوتی گئیں۔ تو سب نے ہیز
پتلی کی آنکھوں سے ایک دوسرے کو حیرت سے دیکھا۔

اور اتنی زبردست تیغ ماری کہ دُور آسانی کر گس بھی پہیمانہ ہنس پڑے۔ گاؤں میں
دم بردم اپنی سینگ بدل رہی تھی۔ درختوں پر بیٹھی ہوئی چڑیاں مردہ ہونے کے باوجود
اپنے ہنجر سے ہنسیوں کو جکڑے ہوئے تھیں۔

وہ سب سنائے میں خاموش بیٹھ تھے۔ غار۔ لگ۔ دھواں۔ گرد۔ پانی اور ستارے
سب بڑے بیکار لگ رہے تھے۔

ان کی ہیز پتلیوں کی آنکھوں نے ایک دوسرے کو محسوس کرنا چاہا تو لگا کہ سب ٹھیک ہے
بس ان کے قدم چٹانوں میں مضطرب چکے ہیں۔ ریڑھ کی ہڈی کی جگہ ایک سلاخ ہے جس نے گردن
کی پھلجی رگوں کو بھی ابھار دیا ہے۔ اور وہی سر پر دھک رہی ہیں۔ دانت اور زبان ۔ فولاد
کے مضبوط تاروں سے جکڑے ہیں۔ ان تاروں کے سرے ہیز پتلی کی آنکھوں سے باہر نکلے
ہوئے ہیں۔ حرف نکام زندہ تھنوں سے سیٹی نما آواز آ رہی ہے۔ معدوں میں زندہ رنگ گھلتا
جا رہا ہے اور داغ بچھ رہے ہیں۔

اتم الاہل ۔ اتم الاہل ۔ اتم الاہل ۔

خود دیواروں والے کمرے میں بیٹھے بیٹھے وہ ٹھک گیا۔ اس کی ریڑھ کی ہڈی
سلاخ کی طرح ٹھوس، مضبوط اور سیدھی ہو گئی۔ اور گردن کی پھلجی دگھیں ابھرا بھر کر
سر پر دھک پہنچانے لگیں۔ اس نے حرکت کرنی چاہی تو جبروں کی دگھیں بھی فولادی

سادوں میں کچھ گھنٹیں۔

کاش میں اس وقت آسمان دیکھ سکتا۔

اس نے اوپر کے رانٹوں کو نچلے رانٹوں سے ملگ کر ناچا۔ تو سک اٹھا۔
آہ۔ اب آنکھوں سے اہر نکلا ہوتا رہی کچھ صفا۔ اور آنکھوں کے ساتھ ہی پندلیوں
کو بھی عجیب سا درد ہو گا۔ کیا گردن کی پھلی رہیں کہیں انہی بھی دھیلی ہوں گی کہ کھڑکی
کھول کر آسمان دیکھ سکوں۔

جب میں چلا تھا تو میری جھلیاں بند تھیں اور میرا قد بہت بلند تھا۔ کھڑکے کے باہر بہت سردی
ہو گی۔ جلنے۔ آٹا آسمان نے پہلے گھسیٹے ہوئے کھڑکی تک پہنچایا۔ اور دھکتے ہوئے سرے
کھڑکی پر ٹکوانے کا۔

ہائے کب دن بھیڑیں ہاں بڑھے گا۔ آٹا کے لیے شیر وانی بنوا رہے ہیں نے آٹا
تک کبھی ادد کوٹ نہیں پنا۔

شاید کوئی حادثہ ہو گیا ہے۔ شاید کوئی ٹکرا ہوا ہو گا اور مر گیا ہو گا۔ میرا قد اتنا ہی
لبا ہوتا تو ختم آسمان میں جھل جاتا پھرتا۔ تاکہ چڑیوں کو گھاس پر سیرانہ لینا پڑے۔ نہ جلنے
اب چڑیاں اتنی کم کیوں ہو گئی ہیں۔ ؟

اگس بار لڑی کل آئی ہوتی تو شاید کچھ کم ہو جاتا۔ ایک مکان تو ہونا ہی چاہیے۔
دوسرا بھی سہی۔ مگر کی چٹکیاں بھی کالی ہو گئی ہیں۔ ان کی لگر تو خیر نہ جلنے کب کی نوٹ چکی
ہے۔ اتنی کا اتنا اب بھی روزانہ جلتا ہو گا۔ نہ جانے انھوں نے بڑا لنگیا ہو گا کہ نہیں۔ سیر
جھلنے ہم تروٹی کے پودوں اور بیلے کے پھروں کا کیا حال ہو گا۔ ؟ فرزندہ پانی دیتی ہو گا
یا نہیں۔ ؟ اندھ کی کبری نے کوئی بچہ دیا ہو گا کہ نہیں۔ ؟ پتہ نہیں وہ سب اب بھی پھل
پکھنے جاتے ہیں۔ اب تو چڑیاں بہت دھیت ہو گئی ہوں گی۔ ؟ پتہ نہیں بنی جان کہاں چھا۔ ؟
اس بار سگتہ اور کو پھو اپر بور آیا کہ نہیں۔ ؟ کون بنائے۔ ؟

اب تو کھربک کچے رنگ ہو گئی ہو گی۔ سب سے زیادہ میرے ہی کھیتوں کا نقصان
ہوا ہو گا۔ سنا ہے کہ گھی اور کھیر کے دم بھر بڑھ رہے ہیں۔ اب تک طائف وغیرہ نہیں بن سکا

ہے۔ اس برسات میں تین دن اکس بالکل ہی دگر گیا ہو۔ بڑی پریشانی ہو رہی ہوگی۔
 اگر حاطے والا برگہ کٹوا دیں تو کچھ صوب طاکرے۔ لیکن پھر جڑیاں کہاں بیٹھیں گی۔
 بیچاریاں۔ دوسرے تنک کڑائیں گی اور برگہ نہ پا کر کتنا جیڑاں اور اویس ہوں گی۔ بے چاری
 جڑیاں۔ غلہ سے بول چال تو ہو گئی تھی۔ لیکن امام بادہ پتہ نہیں بن سکا کہ اسی طرح
 ہے۔ مسجد سے کبوتروں کو کسی صورت بھی نکالنا ہو گا۔

یہاں تو ریڈ یو بھی نہیں ہے۔ دروازہ اقبال بیگم کو سننے۔ اہل۔ !!

ستیاں سبیلے۔ تھڑے نیناں رسیلے۔ !!

نہ جانے یہاں بڑا کھانا دینے کا روانہ ہے کہ نہیں۔

سب اپنے اپنے دوڑ گئیں اور تھالیوں کو سجا کر تھیلے۔ آ۔ آ۔ نمی دائم۔ چہ منتر۔
 ی۔ ی۔ ل۔ ل۔ بد شب جا۔ نے کمن بوم کہ ہر سورق۔ میا بسل۔ بوم۔ د۔ د۔ د۔
 شب جا۔ نے کمن بوم۔ آں۔ خدا خود۔ آں۔ خدا۔
 شہر عا ام اہل بال کھوئے کھوئے جھکڑوں کے ساتھ رقص کر رہی تھی۔ اور اس کی
 آنکھوں میں ریت بھری جا رہی تھی۔ سر پر سرکندے اگے ہوئے تھے۔ اور لباس تازہ تھا۔
 ام اہل بلانس رہی تھی۔ اور ہاتھوں پیروں سے سرخ سرخ خون رس رہا تھا۔ وہ
 کے تھپڑوں کے ہراہ اڑتی پھر رہی تھی اور کہیں نہ رک رہی تھی۔ وہ جنگ کر رہی تھی اور قتل
 اور ہی تھی۔ خود ہی قتل رہا تھی۔

میں آسمان کی بیٹی ہوں۔ مجھے اپنوں نے دھکا دیا۔ میں منتظر ہوں اور دیکھ
 رہی ہوں کہ آسمانوں سے لہو کی دھیر لکیر پڑا اترتی ہے۔ پہاڑی بنوں اور چاندنی کے
 اہل مدد پہ گوا ظاہر ہوتے ہیں۔ میرا فیصلے کے دن کی منتظر ہوں اور کچھ تھیں ہوں۔ ۱۱۔
 میرا نہ کہتی تھی کہ ایک دن تہاڑے احماتم سے سلب کر لیے جائیں گے۔ تم جو کہہ
 کر کے کر گئے ہو۔ خوار ہو۔ اپنی بے چینیوں کی آنکھوں سے سب کچھ عموں کے لیے جھوٹ
 دیے جاؤ گے۔ میرے تو پہلے ہی بتا دیا تھا کہ ایک دن تھادی آمازیں اور حرکتیں بھی خیر علی
 جائیں گی۔ تم خیر لیے جاؤ گے اور اہل غلیظ رک جائے گا۔

تم مجھ نہیں کہتے۔ کیونکہ تمہارا منہ ہے خودی ہوئی آوازیں پاروں طرف لوگ کئے پھیر رہا ہے۔
 کہہ براہ دوری پہنچیں گی۔۔۔ اور تم فریاد کرو گے۔

سرنام - ۹۹ : شاید شیرناں ہے۔ باب کا نام - ۹۹ : محمد خاں۔ میں
رہنے والا یہ مقام خوشاب، ص ۱۰۰ جلد ۲ گودھا (۹) کا ہوں۔ میرے ساتھ سرخزاد۔ ولد محکم
(۹۹۹) سلطان نے تحصیل کو انکسٹرکٹ کر رکھا ہے۔ برے چھوٹے بھائی فخر حائل خاں کو
سلام۔ کسان و غنیو اچھا دل ہے۔ مگر نہ کریں۔ اور کسی بات کی تکلیف نہیں ہے۔ اگر میرا کوئی
دوست یا عزیز سن رہا ہو تو میرے کلمہ اطلاع دے دے۔ (۱۰۰) (۱۰۱)

نصاری آواز دار کا لوگ مسلمان بنائیں گے۔ اس لئے کہ تم نے ام الامین کو شب بھر کی اجازت
دی تھی۔ تم نے اپنی ساتھیوں میں کسی اور کو شریک کر لیا تھا۔

فقیہ - ایک زندہ دہشت کے نیچے کھڑا بیچ رہا تھا۔
 میں نہ کہتا تھا۔ تم بے گھر ہو جاؤ گے۔ میں نے تمہارے کانوں میں اٹھاتے ہوئے
 گرم سیسوں کی گھون سے تمہیں کہتی ہر گواہ کیا لیکن تم تو ہر رات دودھ کے آبِ خور سے توڑتے رہے
 اب تمہارے دلوں کے صحرے تمام قش کر رہے جائیں گے۔ وہ تمام داغ اور دھبے جو تمہاری حیات
 کی نشانی تھے۔ وہ دواؤں کی رخیں جو تمہاری راہِ سباز تھیں

تم اپنی بیویوں کے اندام نہان پر "منہ" کے تسے کی ہر گھانا بھول گئے اور خارش زدہ کیتھن انڈے پر بھی چوی مرضیوں سے جا شرت کہہ رہے توب ۹۰ ہزار حرامی سینکے تھا! انتظار کریں گے۔ انہی عجیب منات کے سلسلے ابواب کھولے۔ "ٹ" "سے ٹی"۔ "ف" "سے"۔ "فرغ" کے معنی تلاش کرتے ہوئے۔

تھوڑی بیویاں وہی وہاں کی کتا ہیں اپنے سبوں سے دبا ئے ٹکیوں کو پڑھوں پر
 مان سے دبا ئے۔ بٹے ہوئے پردوں کی طرف نگاہِ شرق سے دیکھتی ہوں گی۔ اور منتظر ہوں گی؟ ۹۹۹
 اس لیے کہ چنانوں کے تصور سے انھیں اپنے ہم کی طاقت کا شدید احساس ہونے لگتا ہے۔
 اور تھوڑی التھوڑی دیکھیں تمام صحنہ نے ماضی تھوڑی آنکھوں سے گزارتی جائیں گی۔ تم
 محسوس کرو گے کہ کہیں کچھ نہیں ہو۔ آپ سب ٹھیک ہے۔
 کونہ دستِ نظربا ئیں اٹھ کر ٹکیوں کے اگلے کمرہ اور ہاتھ۔

بوڑھا برگد

میرے گھر کے سامنے برگد کا ایک درخت ہے جب تیز ہوائیں چلتی ہیں تو اس کی شاخیں ہمتی ہیں لیکن تیز ہوائیں ادھر بہت کم آتی ہیں۔ برگد پھر بھی تیز ہواؤں کا انتظار کرتا ہے۔ میں اسی درخت کی ایک تصویر بناؤں گا۔

ایک دن اُس درخت نے مجھے اپنی کہانی سنائی۔ ہوا میدان میں بھرے ہوئے پانی پر سونی ہوئی تھی۔ اور میں ایک کہانی، کوئی بھی کہانی سننے کو جیتاب تھا۔ کہانیاں اور تصویریں — تصویریں اور کہانیاں — زندہ رہے مگر کب ختم نہیں ہو سکتا، ہاں کم کیا جاسکتا ہے۔

برگد نے جب اپنی کہانی شروع کی تو چاند دھیرے دھیرے اپنا زرد چہرہ ابھارنے لگا۔ اس کے چہرے کو بالوں کی چھپا لیتے تو وہ پھر بڑی تیزی سے ان کا سینہ چیرتا ہوا سامنے آجاتا۔ شاید چاند کو یہ بڑا درخت بہت پسند ہے۔

اس درخت نے مجھے بتایا کہ جب وہ پیدا ہوا تھا تو ان دونوں اس کے آس پاس بہت سے اور بھی درخت تھے۔ بلکہ یوں کہنا زیادہ ٹھیک ہو گا کہ اس کا جنم ایک جنگل میں ہوا تھا۔ اس نے بتایا کہ اس کا بچپن ان درختوں کے ساتھ کھیل کو ذکر بڑی ہلکی خوشی گزارا۔ اُس نے یہ بھی بتایا کہ اُن دونوں اس کی شاخیں ہر وقت ناچتی رہتی تھیں۔
”تو... پھر کیا ہوا؟“ میں نے بچوں کی طرح سوال کیا۔

”تو بھئی ان فسادوں کو نہ جانے کیا سوچیں کہ جنگل کو کٹ کر سر زمین بنائیں، مگر بنائے مجھ کو بھی کٹ کر پھینک دیا ہوتا تو ان کا کیا بڑا تھکا مگر سنا ہے کہ مجھے مرنے اس

یہ نہیں کہتا کہ میں اس جگہ پر چارو میٹنگ لگتا ہوں اور تب سے یہاں میں تنہائی کے فضا
میں ملتا رہا ہوں میرے اس پاس ایک بھی دھت نہیں۔ جن دنوں میں درختوں میں گھرا ہوا
تھانوں میں جوں کی تپتی دو پیروں میں گرمی کم لگتی تھی۔ میری شاخیں دوسرے
درختوں کی شاخوں سے ہر وقت آنکھ بھولی کیلا کرتی تھیں اور میرا سارا وجود گمن رہتا
تھا۔ ہر گھوٹ بھر کر کا پھر والا۔

”لکھے کہانیاں سنائے کہ بڑا شوق ہے۔ جب بھی تیز ہوا میں چلتی ہوں، بادل برسے
زور زور سے گرجتے ہوں اور میری شاخیں سرسراہی ہوں تو سمجھ لو کہ میں کوئی کہانی سناتا
ہا ہوں بلکہ کہے، اپنے آپ کو۔۔۔ بھلا کون ہے جو میری کہانیاں سنے۔ میں جو سال ۱۰
سال سے کھڑا ہوا اور عادت ہوئی اور زندگی کی آخری سانسیں گن رہا ہوں۔
عوام بوز سے لوگوں سے کسی کو یوں بھی دل چسپی کم ہی ہوتی ہے۔ ایک تم ہو
جو میری کہانی سن رہے ہو اس لیے کہ تم کو خود کہانی سننے اور سنائے کا شوق
ہے۔۔۔ جیتا میں نے تو ایک بڑی عجیب بات دیکھی کہ جب سے دھت
کئے ہیں لوگوں کا کہانی کہنے اور سننے کا شوق کچھ کم ہی ہو گیا ہے بلکہ تقریباً ختم سا ہو گیا ہے۔
جب میں چھوٹا سا تھا تو مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ لوگ میرے اور دوسرے درختوں کے چھالوں
جلا کر جانوروں کی سب اور طویل راتیں کہانی کہنے اور سننے میں گزار دیتے تھے۔ ان دنوں میں
بھی ایک آدھ کہانی سنا کرتا تھا۔ بچے عموماً میری کہانیاں بڑے شوق سے سنتے تھے۔
اور جیسے اس زمانہ کے تو کچھ مجھ سے عجیب ہیں ان کو کہانیاں سننے کا شوق ہی نہیں۔ ہاں مجھے یاد
آیا ابھی کہ دن پہلے کی بات ہے ایک بچہ آیا اور آکر میری جڑ پر بیٹھ گیا۔

”ہاں تو پھر کیا ہوا وہ بچہ کون تھا؟“

”لکھے وہ بچہ عجیب سا لگا۔ چپ چاپ کچھ نہ بھیدہ سا۔ اتنے عرصے بعد کسی بچے کو خود
سے اتنا قریب دیکھ کر جی خوش ہو گیا۔ بچہ کی یادیں ایک ایک کر کے ابھرنے لگیں میری
شاخوں نے ایک دوسرے کو دل بھر بھر کر گلے لگایا۔ تب میں نے اس بچے سے پوچھا۔
”نیاں تم اتنے چپ چپ سے یہاں کیوں بیٹھے ہو؟ یہاں تو کوئی نہیں بیٹھتا۔“

”ارے درخت! باجمہل بھی لیے ہو؟“ بچہ بڑی حیرت سے بولا۔

”ہاں جو لوگ میرے بہت قریب آتے ہیں بس وہاں میری بات سمجھ سکتے ہیں چند لوگوں کے سوا اور کوئی میری بات سمجھ نہیں سکتا۔ یہ اور بات ہے کہ میں خاموشی تنگ کی زبان سمجھ لیتا ہوں۔ مثلاً میں یہ بتا سکتا ہوں کہ اس وقت تم اپنے گھرواؤں سے دھکے کھانے پہاں آ بیٹھے ہو۔ ہے نا یہی بات؟ درخت بڑی شفقت اور محبت سے مسکرایا۔
اسے تم یہ کیسے جان گئے؟“ تم کو کیسے پتہ چلا کہ میں اپنے گھرواؤں سے روٹھ کر یہاں آ بیٹھا ہوں؟

میں سب کچھ جانتا ہوں بچہ۔ میری آنکھیں کبھی بند نہیں ہوتیں۔ دنیا دیکھی ہے میں نے بڑا تجربہ کار ہوں۔ دھیرے دھیرے اب تو میں چہرے بھی پڑھنے لگا ہوں۔ ہاں تو میں نے صحیح کہا تھا نا کہ تم گھرواؤں سے روٹھ کر یہاں آئے ہو؟“
”ہوں اوں“ بچہ کچھ کھوٹے کھوٹے سے لہجے میں بولا۔
”کیوں؟“ بڑے درخت نے سوال کیا۔

”وہ اس لیے کہ میں اپنے گھر میں اکیلا ہوں اور چوں کہ ابھی چھوٹا ہوں اس لیے محلے کے بچے مجھے اپنے کھیلوں میں شریک نہیں کرتے۔ میری ایک چھوٹی سی بہن ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ میرے ساتھ کھیلے۔ میں فٹ بال کھیلتا ہوں۔“ آئٹش پالش“ کھیلتا ہوں تو وہ میرے ساتھ نہیں کھیل سکتی۔ اور کھیل بھی کیسے سکتی ہے۔ اس پر مجھے غصہ آجاتا ہے تو میں اس کی حرکت کرتا ہوں۔ کوئی بڑا بھی میرے ساتھ زیادہ دیر تک کھیلنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ میری شرارتوں سے چھکارا مائل کرنے کے لیے مجھے اسکول جیسی جگہ پر بھیج دیا جاتا ہے۔ تو میں ہفتوں بیار بن جاتا ہوں۔ طبیعت ٹھیک بھی ہو جاتی ہے تو بھی کہتا ہوں کہ ابھی کچھ کچھ خراب ہے۔“ بچہ نے یہ کہہ کر ایک ٹھنڈی سانس بھری۔ لیکن درخت بابا میری طرف بٹھک رہا ہے کہ میری حال پالنے کے اسکول میں پڑھانے جاتی ہیں بس یہاں وہ گھر سے نہیں اور میری دنیا سونی ہوگئی۔ پھر دیکھی بات میں لطف نہیں آتا۔ اور میں بہت دکھی ہو جاتا ہوں۔ اب اسی غصہ

آپ نے فیضانِ کتب پر بیٹھے ان کو ادھر سے گزرتے دیکھا ہوا تھا۔ مجھے جب بہت دانا آیا تو میں اچھڑ
 آیا آپ کے پاس بڑے بابا آپ کی اکیلے ہی اور میں بھی۔ کیوں نہ ہم دوستی کر لیں۔ آپ روز مجھے
 کہانیاں سنایا کیجئے گا اس طرح آپ کا بھی دل پہلے گا اور میرا بھی مجھے کہانیوں کا بڑا شوق
 ہے۔ وقت سانس لینے کو رکھا۔

پھر پھر کیا ہوا؟ مجھ نے پوچھا۔

”پھر یہ ہوا اہلِ حاضرہ سے کہ اس بچے نے مجھ سے بہت سی باتیں کہیں اس نے بتایا کہ اسے
 باتیں کرنے کا بڑا شوق ہے اور یہ کہ جب گھر کے سارے لوگ کام دھندے میں لگے ہوتے ہیں تو وہ
 خود سے باتیں کیا کرتا ہے پانی کی طون دیکھ کر مجھ سے ہوا۔“

”دیکھیے تو درخت بابا ان پانیوں میں ایک خواب سا لگتا ہے۔ پانی پر پڑتا ہوا پورے
 چاند کا عکس واقعی ایک خواب سا ہی لگ رہا تھا۔ میرے تو میں نے اُس سے بہت سی باتیں
 کہیں۔ اُسے کئی کہانیاں سنائیں۔ اس نے مجھے بتایا کہ اسے جھپکی اور خوش والی کہانیاں
 بہت پسند ہیں اور وہ سی کہانی بہت پسند ہے جس میں ایک چڑیا آتی تھی اور ایک دانے
 جاتی تھی اس کی نسبت اُسے وہ کہانی کہیں زیادہ پسند تھی جس میں ایک چڑیا نے اپنے میاں
 کے ساتھ مل کر کھڑی پکائی۔ چڑیا بیچارہ جب گھمی لینے گیا تو وہ ساری کچھڑی چٹ کر گئی۔
 پھر آنکھوں پر پتی باندھ کر لٹ رہی۔ بڑی مکار اور بیوقوفی۔ یہ کہہ کر وہ سچے بڑی
 زور سے ہنسنے لگا۔“

”تو بھی بہت جھپکی والی کہانی نہیں سنی ہے وہی سناؤ تم کو میں نے اس سے کہا۔
 ”جگہ کہنے لگا۔ یہ کہانی اتنی ادا بلکہ روز سناتے ہیں۔ چوں کہ یہ مجھے بہت پسند ہے اس
 لیے ہر روز اسے ہر روز سناتا ہوں اور جب کبھی دن میں اسے سننے کی فرمائش کرتا ہوں تو
 اتنی کبھی ہیں کہ دن کو کہانی کہنے اور سننے سے مسافر راستہ بھٹک جاتے ہیں اور تہ میں
 کہانی سننے کا ارادہ ترک کر کے دیر تک اُن مسافروں کے بارے میں سوچتا رہتا ہوں جو
 صحنوں میں، میدانوں میں اور پہاڑوں پر راستہ بھٹک گئے ہوں گے اور منزلوں کو
 تلاش کر رہے ہوں گے۔ اور پھر تو جناب اس بچے نے جھپکی کی کہانی جس طرح شروع

کی جھبہ ساختہ ہنسی آگئی :

کیسے شروع کی؟ میں نے جلدی سے پوچھا۔

”وہ بولا۔ ایک تھا بادشاہ۔ ہمارا تھارا خدا بادشاہ۔ میں نے کہا اے میں تم چھپکلی کی کہانی سنا رہے ہو کہ بادشاہ کی۔ کہنے لگا کہ میرے اتنی اور آتا مجھے بادشاہوں کی کہانیاں بہت سناتے ہیں اور شروع کرنے سے پہلے یہ جملہ ضرور کہتے ہیں۔ ”ایک تھا بادشاہ ہمسلا تھا بادشاہ۔“ مجھے یہ جملہ بہت پسند ہے۔ اکیلے چھپکلی کی کہانی شروع کیسے بنتی تھی۔ میں پہلے یہی کہتا ہوں۔۔۔ ہاں تو درخت بابا ایک دن کیا ہوا کہ ایک چھپکلی گڈو صاحب کے کمرے کی چھت میں لگے پینکے پر آکر بیٹھ گئی۔ گڈو صاحب نے اُس سے کہا۔۔۔

”اے چھپکلی بہت جاوڑنہ تیری جان کی خیر نہیں۔ پر وہ وہاں سے نہ ٹلی۔ گڈو صاحب نے غصے میں آکر پینکا چلا دیا۔ چھپکلی کی دم کٹ گئی تو وہ چلتی۔۔۔“ ہائے میری دم“ گڈو صاحب کو اس پر رحم آگیا فوراً ذرا سی گوند لے کر اس کی دم جوڑ دی۔ وہ خوش ہو کر بولی ”تھینک بو“ گڈو صاحب ”یہ خصوصیت وہ یہ کہتی ہے ہائے میری دم۔“ تو میں خوب ہنستا ہوں۔“ اتنا سب کہنے کے بعد درخت بولا ”بچپن ہی کتنا سادہ ہوتا ہے مجھے بھی اپنا بچپن بہت یاد آتا ہے۔ اور پھر تو صاحب وہ بچہ میرا بچا گہرا دوست بن گیا۔ ایک دن کہنے لگا۔

بوز سے بابا۔۔۔ چاند بھی تو اکیلا ہے۔ میں آپ کی شاخوں پر بیٹھ کر سے چھو کر دیکھوں گا اور پھر اُس کو بھی کہانی سناؤں گا۔ میرے بہت منہ کرنے پر بھی وہ میرے تنے پر جسنے لگا اور سب سے اوپر کی شاخ پر جا کر بیٹھ گیا۔ چاند اب سرکتا ہوا ہانکل میرے سر کے اوپر تھا۔ بچہ چاند سے بولا۔۔۔ چند اماؤں تم اتنے پہلے کیوں پہنچا گئے ہے تو کوئی مرض ہے۔ خون کی کمی ہے شاید۔ اپنے ناموں کو میں اتنا اداس نہیں دیکھ سکتا جب میں چھوٹا سا تھا تب سے تم کو ”چند اماؤں“ کہہ کر پکارتا رہا ہوں۔ اب میں تمہارا بچہ نہیں چھوڑ سکتا۔ تمہیں چھوڑ کر ہی دیکھوں گا۔

چند اماؤں تمہاری ماڑھی چھوڑ کر دیکھوں۔ یہ کسی مدنی کے گالوں جیسی لگتی

ہے۔ مگر یہ فیئند کیوں ہو گئی ہے؟ چاند بچکے شونہ بالوں پر بڑی نرمی سے مسکایا۔ اچھا کھٹ
 نے اس کی تسکین اور اداسی کو دھواخ کر دیا۔ وہ سب اب سوچ رہی، ہاتھ لگا کر پھر بول پڑا۔
 چنڈا ماموں تم بڑے تھکے تھکے سے لگتے ہو۔ مات پھر چلتے رہنے سے قوم بہت جلو بڑے ہو جاؤ
 گے۔ تھوڑی دیر آرام بھی کر لیا کرو۔ دیکھو تو یہ درخت بالکل اکیلے ہیں۔ ان کے پاس ایک
 بھی دولت نہیں ہے۔ تم بھی ان ہی کی طرح اکیلے اور اداس ہو۔ تم جب تھک جایا کرو تھوڑی
 دیر کے لیے ان کے پاس آ جایا کرو۔ پھر کچھ بھی مدد میں تم دیکھو گے کہ ان کا بڑا سا پانصت ہو گا
 گا اور یہ پھر زندگی کی طرف لوٹ آئیں گے۔ اتنا سب بتانے کے بعد درخت کی شاخوں میں ایک
 لمبے طرح کا ارتعاش پیدا ہوا جیسے اس کی سانس بھول رہی ہو، جیسے وہ تھک گیا ہو۔

”پھر آگے کیا ہوا؟“ میں نے بے چینی سے سوال کیا۔ درخت بولا۔
 ”اے تو چاند بچے کے منہ سے یہ سب باقی سن کر بہت حیران تھا۔ وہ بے حد تھکا ہوا تھا۔ آسمان
 کا طوفان کتے کرتے دو اکٹا سا گیا تھا۔ بہت آہستگی سے لیکن مسکرا کر اس نے کہا۔“

”کیا حیرت ہے تھک جانے کے بعد میں اسی درخت کے پاس آ جایا کروں گا۔ اچھا ہے
 فدا دل ہی پچھو گا۔“ بچہ جھٹ سے بول پڑا۔ ”اے تب تو خوب سزا آئے گا۔ ہم کبھی بھی آتش
 پائش بھی کیل لیا کریں گے۔“

”یہ کون سا کیل ہوتا ہے بھی؟“ چاند نے پوچھا

”اس میں ایک چھپ جاتا ہے اور دوسرا اسے دھونڈتا ہے۔ پھر بولا اتنے میں سیاہ
 بادل کے ایک ٹکڑے نے چاند کا چہرہ چھپا لیا۔ بچے نے پھر قی سے بادل کو ہاتھوں سے ہٹا دیا
 اب چاند پھر سامنے تھا۔ تب بچے نے کہا۔ اب تمکے چند اما ماموں۔ آپ چھپ گئے تھے
 میں نے آپ کو دھونڈ لیا۔ بس یہی آتش پائش ہے۔“ درخت ذرا سانس
 لینے کو لگا۔

”پھر... پھر... اس کے بعد...“ اور ان کے بادشاہ کا سارا تجسس اس
 وقت بھر میں سا گیا تھا۔

”مگر تم کہا۔“ اور تب سے چاند کا یہ معمول ہے کہ تھک جانے کے بعد میرے پاس آ جاتا

ہے اور مجھے اپنے سفر کی تمام روئداد سنانا ہے

چاند کی باغی سنے کے بعد میں اُسے اپنی کہانیاں سناتا ہوں۔ وہ سچ بھی اگر میری جڑ چڑ
بیٹھ جاتا ہے کبھی میری شاخوں پر جھون ہے کبھی تو میرے سر پر چڑھ جاتا ہے اور چاند کی
داڑھی چھو جاتا ہے۔ وہ درخت نے آسمان کی طرف اشارہ کیا۔ وہ دیکھو
— چاند کتنی تیزی سے بادلوں کو چیرتا ہوا میری طرف چلا آ رہا ہے۔ اس وقت تو وہ
کچھ اور بھی تھکا ہوا اور پریشان معلوم ہوتا ہے۔ شاید زمین پر پھر کوئی ان ہونی بات دیکھ کر
آیا ہے۔ اور ہاں وہ زمین پر تھا۔ وہ پھر کتنی تیزی سے بھاگتا ہوا آ رہا ہے۔ ہم عین
بڑے اچھے دوست ہیں۔ میں پھر اپنے بچپن کی طرف لوٹنے لگا ہوں۔ آنا کہ کر
لوڑھے برگھنے اپنی داڑھی پر ہاتھ پھیرا جو زمین سے پاتیں کر رہی تھیں۔ !

میں نے دیکھا کہ وہ پھر تہتے ہی درخت کی شاخ پر جا بیٹھا۔ چاند اب برگھ کے بالکل
اوپر تھا۔ تینوں ایک دوسرے کو اپنی اپنی کہانیاں سنانے لگے۔

... میں نے آج پھر ایک دریا دیکھا جس کا رنگ پہلے سیلا تھا پھر
لال ہو گیا ...

چاند نے جلدی جلدی کہہ کر اپنی کہانی ختم کی اور اطمینان کا سانس لیا پھر پتھنے نے اپنی
کہانی شروع کی۔

”.... ایک عرصہ گزرا تھا جس کا رنگ کو کالا تھا بے آنکھیں پھر اس کی طرح چمکتی ہوئی تھیں“

اب درخت کی دلدی تھی چند چھوٹے کن شروع کیا۔ ابھی کچھ دن پہلے کی بات ہے کہ اس
شہر کے ایک ملازم گناہ میرے قریب آیا۔ وہ بہت پیسا تھا دستہ بھر گیا تھا کہ اس کا اپنی منزل کا
ظہن تھا اور اپنا سفر جلدی رکھتا تھا۔ اور اور

اس غصہ سے اپنی ماں یا دادی سے سن کے حق کوئی کہانی سن چکی تھی تو اسے سبیل گیا بچہ بولا
صفت کی کہانی بڑی طویل تھی۔ اسے سن کر میں گھر کی طرف چل پڑا۔

یہ میرا کمرہ ہے۔ اسی کے دیوار پر برگھ کی جڑیں ’تتا‘ شاخیں اور ان میں

چاند اور مجھے۔ !

بیل خواب میں ہمنوز

اس نے کمر کی سے جھانک کر دیکھا۔ وہ آدنی ابھی تک یہ بچے چپ چاپ کھڑا تھا۔ ابھی ابھی جب اس نے اُس سے کہا تھا کہ وہ اس تہر میں اجنبی ہے اور شب ب سری کے لیے ایک بات اس کے کمر میں گزارنا چاہتا ہے لیکن اس کے انکار کے باوجود وہ ابھی تک بیچے کھڑا تھا۔ یہ اس کے لیے ایک پریشان کن مسئلہ تھا۔ اس کی نئی نئی شادی ہوئی تھی۔ اور وہ خود اس محلے کے لیے زیادہ تسلسلہ تھا۔ کچھ دن پہلے ہی اس نے یہاں سکونت اختیار کی تھی۔ ایسے میں شب ب سری کے لیے کسی بھی اجنبی کو جگہ دینا خطرہ مول لینے کے مترادف تھا۔

رات کے گیارہ بج رہے تھے۔ سردی ہمسے ہوئے بڑھ رہی تھی۔ اور ساتھ ساتھ تیز ہوائیں چلنے لگی تھیں۔ بند کھڑکیاں تیز ہوا کے دباؤ سے خود بخود کھل رہی تھیں۔ اُسے ایسا لگ رہا تھا جیسے وہ بے پاؤں کوئی طوفان آنے والا ہو۔ قریب کے کمرے میں اس کی بیوی نیند میں غرق تھی۔ کمرے کی لائٹ آف تھی اس لیے کمرے میں اندھیرا چھا گیا ہوا تھا۔ اس نے اندر جا کر لائٹ آن کرنا مناسب نہیں سمجھا۔ شاید اس کی نیند خراب ہو جائے مگر اس آدمی نے اسی کے گھر کا انتخاب کیوں کیا؟۔ لیکن وہ اب تک تو چلا گیا ہوگا۔ کسی آشرم کے کمرے نے اس کے لیے اپنی آغوش واکروی ہوگی۔ وہ یہ سوچ کر اطمینان سے اس درجے کی طرف بڑھا جہاں سے وہ بچہ دیکھ سکتا تھا۔

اسے کمر کی کی طرف جاتے ہوئے درسا لگ رہا تھا۔ وہ کب کا پہلا گیا ہوگا۔ یہ بات اس نے ذہن میں بٹھانے کی کوشش کی۔ وہ کمر کی تک نہ جانے کا بوجھ اس نے اپنے طور پر ڈھونڈ لیا تھا۔ پھر لوں بچا ہوا تھا تیز چل رہا تھا۔ اسے کمر کی کے مقابل ایک سایہ سا دکھائی دیا۔

بس ایک رات کی بات ہے کسی کونے میں پڑا ہوں گا اور مجھ کو چلا جاؤں گا۔ کتنی راتیں ہیں جن کی کبھی صبح نہیں ہوتی۔ مگر یہ عجیب رات ہے جو کچھو کے کی طرح رنگ رہی ہے۔ وہ بھی کڑا کر کے کھڑکی کے قریب آیا۔ اُسے یہ دیکھ کر سخت حیرانی ہوئی کہ وہ ابھی تک نیچے چپ چاپ کھڑا تھا۔ سڑک پر آکاؤ کا موثریں دوڑ رہی تھیں، جلد لوگ سمنٹ کی سڑک پر آہستہ آہستہ چل رہے تھے۔

بازار کی بیش تر دکانیں بند ہو چکی تھیں اور سڑک پر کہیں روشنی تھی اور کہیں اندھیرا اس نے سوچا پولیس کو فون کیا جائے کہ اس کے گھر کے نیچے ایک مشتبہ آدمی کئی گھنٹوں سے کھڑا ہے۔ اُسے اپنی جان و مال کا خوف ہے۔ لیکن پولیس اتنی سی بات پر تھوڑا ہی ایکشن لیتی ہے۔۔۔ مگر وہ اپنے خط و خال سے بھی بھلا مانس لگتا ہے کپڑے بھی صاف تھوڑے پہن رکھے ہیں، گفتگو میں شھاس اور رزنی بھی ہے۔۔۔۔۔ آدمی تو کئی پر دوں میں بچھا رہتا ہے۔ مگر نہ دینے ہی میں غفلت مند ہی ہے۔ بلکہ کے لیے تو ساری دنیا پریشان ہے خیلرنگ کہاں اور کسے طلب ہے۔

اب وہ کھڑکی سے ہٹ کر اپنی بیوی کے کمرے کی طرف آیا۔ اس کی بیوی ابھی تک سو رہی تھی۔ رات سونے کے لیے جوتی ہے، شاید گہری نیند سو کر وہ اسے یہی بات سمجھا نا چاہتی ہو شاید جلد سو کر وہ یہ بات بھی اس کے ذہن نشین کروانا چاہتی ہو کہ نیند کے ساتھ ساتھ وہ اور بہت سی باتوں میں خود مختار ہے۔ مگر وہ بھی تو چپکے سے اس کے قریب جا کر سو سکتا ہے۔ جاگنے کے لیے اگر وہ آزاد ہے تو سونے کے لیے بھی اس کی آدائی برقرار رہے گی۔ وہ یوں ہی ٹہلتا رہا۔ اس کے لیے مشکل یہ تھی وہ اب نہ خود سو سکتا تھا اور نہ اپنی بیوی کو جگا سکتا تھا اس کا ذہن منتشر تھا۔ ذہن میں طرح طرح کے گمان سرلوں بچا کیے جھانک رہے تھے۔ وہ اپنے کمرے میں ہی طرح ٹہلتا رہا کبھی کبھار کھڑکی کی طرف اس کی نگاہیں اٹھ جاتیں تو اسے بے اختیار اس اجنبی کا خیال آتا۔ اجنبی کے خیال کے ساتھ ہی اس کی طبیعت دگرگوں ہو جاتی۔

صبح اسے دو باتوں کی بڑی کوفت تھی۔ اجنبی کا خواہ مخواہ مکان کے نیچے ٹھہرا ہوا۔

بیوی ملاقت سے پہلے سوچا۔ ان دونوں نے جیسے اس کا کچھ چین چین یا تھکنا نہ
 دل میں سوچا اگر ابھی اب بھی اس کے مکان کے نیچے کمرہ نظر آئے تو وہ اسے ملائی کے لیے
 نکالے گا۔ اسے اوپر سے ایک موٹی سی گالی دے گا اور کچھ گلابی ساش یہاں سے نفی دینے پڑے گا۔
 وہ تیز تیز قسم ڈالتا ہوا کھڑکی کے پاس آیا۔ اس نے دیکھا وہ تو جوان اب
 اکثر ک پول سے ٹیک لگنے سے سوراخا تھا۔ اس نے سوچا۔ سوئے جانے کو کیا گالی دی جائے۔
 مات تو آدمی دھل چکی ہے۔ گہرہ دو پہاڑ سے چلا جائے گا اس نے کھڑکی سے بھاٹک کر پھر
 ایک ہلکا سا دھڑکے دیکھا۔ اس کی آنکھیں بند تھیں اور ہاتھ پاؤں بالکل ساکت تھے۔ شاید
 وہ گہری نیند کے مزے لے رہا تھا۔ پھر وہ کچھ سوچی کھڑکی کے پاس ہی ٹھہرا رہا۔ شاید
 وہ جاگے تو اسے لٹکائے۔ لیکن وہ بہ سوتل رہا تھا۔

وہ کھڑکی کے پاس سے آہستہ آہستہ اپنی بیوی کے کمرے کی طرف آیا۔ اس کی
 بیوی کے کمرے میں اندھا میرا پھا یا ہوا تھا۔ وہ نیند میں غرق تھی۔ وہ سوچتا رہا۔ سوچتا رہا۔
 اس کا ذہن اب کچھ کام کرنے کے قابل نہ تھا۔ وہ اپنے بستر پر اگر دھاڑا ہو گیا۔
 اس نے آنکھیں بند کر کے کوشش کی لیکن نیند اس سے کوسوں دور تھی۔

پھر وہ ہوا کہ آہستہ آہستہ اس پر نیند نے غلبہ پانا شروع کر دیا۔ اس کی مندی
 مندی آنکھوں میں نیند نینتے نئے قطروں کی طرح جھنڈے لگی اور ایک حد ایسی پہنچی کہ وہ سو گیا۔
 سو رہے جب اس کی آنکھ کھل تو اس کا دل بے طرح دھڑک رہا تھا۔

صبح کی سفیدی درو دیوار پر پھیل رہی تھی۔ اٹھتے ہی سب سے پہلے اسے اس
 ہمیشہ کا خیال آیا جو مات گئے اکثر ک پول سے ٹیک لگائے سو گیا تھا۔

ایک ہلکا سا بستر تھا اور کھڑکی کے پاس آہٹھا۔ اس نے دیکھا پل کے نیچے ایک
 مرید سا گلابی شاپ کر رہا تھا۔

وہ جاچکا۔ چلو ایک انجن سے بھرت توئی۔ وہ بہ سوچ کر بڑے اطمینان سے اپنی
 بیوی کے کمرے میں داخل ہوا۔ وہ بڑے اطمینان سے سو رہی تھی۔ جانے کیوں اس کا سر
 چکرا گیا۔ وہ اپنی پریشانی اور اداسی کا جو ابھی نہ دھوڑا تھا۔ پھر نظروں سے اس نے

بھرا اپنی بیوی کو دیکھا۔ اس کے ہال بکھرے ہوئے تھے۔ غمازہ چہرے کو کچھ عجیب طرح سے چھوڑ رہا تھا۔ کاجیل آنکھوں میں پھیل کر رہ گئی تھا۔

اس نے کچھ سوچ کر سگریٹ جلایا اور اس کمرے کی طرف دیکھنے لگا۔ جس سے وہ ابھی ابھی لڑتا تھا۔ لمبا کش لے کر سگریٹ کے دھوئیں میں بھانکتے ہوئے وہ سوچتا رہا۔ کیا میں واقعی رات سو تار رہا تھا یا پھر —

لیکن اس کی بیوی اطمینان سے سو رہی تھی !!

دستاویز

ہر قسم کے دماغی کام کرنے والوں آرٹسٹوں
 وکیل پروفیسر اور طالب علموں کیلئے ایک
 بے انتہا خوش فائدہ اسفار مندرجہ ذیل
 ہر حالت میں استعمال سے فائدہ
 ہوتا ہے۔



پہلا چہرہ + چوتھا چہرہ = دوسرا چہرہ

شرجیل کا سارا المیہ بھی تھا کہ سارے مناظر اس کے جانے پہچانے معلوم ہوتے تھے۔
 مصلح کو اکثر ایسا کرتا ہے کہ نظر پوشی بھی کر لی جائی لیکن اپنی ہی جگہ ہی ہوی برن کے کچھلے
 ہوسے گھبرائے نظر پوشی اب خود اس کے بس کی بات نہ رہ گئی تھی۔
 یہاں۔ یہیں۔ اگر اسے وہ تمام مناظر یاد آ رہے تھے جو اس نے کبھی۔ خواب میں دیکھے
 تھے۔ رات کے بچنے پر کے خواب ان واقعی اتنے سچ ہو کر آتے ہیں۔ یہ احساس اسے یہاں
 کئے سے قبل بھی نہ ہوا تھا۔ ادا اسی لیے اس نے سوچا کہ اسے یہاں نہ آنا چاہیے تھا کہ یہاں کے
 سارے مناظر نہ جانے کب کے دیکھے ہوئے لگتے ہیں۔ نہ جانے کب کے ؟
 یہاں۔ یہیں۔ ایک سو ہزار کا وہ درخت رہا ہو گا جس کے شہل کی سب سے نیچلی شاخ
 کسی ضرورت کے تحت کاٹ لی گئی تھی۔

یہاں ایک نبرہ ہی ہوگی۔ جہاں شاید۔ خواب میں بھی سفید چاندنی اچھی تھی۔
 اور یہیں کہیں وہ نین دروازوں والا ہسیب و بدھنیت تھا رہا ہو گا جس کے تینوں
 دروازوں سے ہمیشہ تین مناظر ابھرے رہتے ہیں وہی تین نیکیاں نزلی مناظر۔
 شرجیل کی ذات نے یہاں آکر عجیب سا پہلو پلا تھا کہ وہ سارے خواب جو اس نے
 کبھی دیکھے تھے۔ یہاں آکر نظر میں تبدیل ہو گئے تھے۔
 دیکھو یہاں ایک پوسٹ آئس رہا ہو گا۔ ادا اس کے سامنے ہی ایک سپستان کا
 دھڑت۔ اسکا کے پاس ایک بندہ کروں والا گھر۔؟ یہاں کبھی جبریری کے پودے
 آگ آئے تھے۔ ؟؟
 اور یہاں ایک۔

اب سارے ہی مناظر تو جانے پہچانے ہیں۔ آخر کتنوں پر شناختی چھپیاں لگا چھوڑی۔
 اس نے انھیں مناظر پر اپنی آنکھیں گھمائی کہ شاید کہیں۔ کوئی نیا پن آجائے لیکن
 اچانک ہی جب گلیشیر پھر داغ سے اڑنے لگے تو اس نے آہستگی سے نظریں واپس لے لیں۔
 ہاں میں نے یہ بھی تو دیکھا تھا کہ وہ مجھے نہیں اور اسی وقت بٹے گا۔ لیکن ابھی گرد تو
 اٹھی ہی نہیں۔ کیا خواب کی طرح یہاں بھی وہ مجھے لوگوں کے مجمع میں نہ پہچان سکے گا۔
 اور مجھے خواب ہی کی طرح پھر تاسف کی سانس لینا ہوگی۔ لیکن میں اس سے پوچھوں گا ضرور۔
 سوئی کا تم نے رات کے دو بجنے کے بعد کبھی کسی کی کراہ سنی ہے؟ کیا تمہیں کبھی
 اچھے اور گرد کسی نئی کا احساس ہوا ہے؟ ہاں ہاں وہ میری یاد تھی۔ اور تم نے
 مٹی کو بھی ضرور پہچان لیا ہوگا۔ ہے نا؟

یہ حقیقت ہے کہ وہ یہاں آکر اپنی ہی جلائی ہوئی برت کی آگ سے بھنا جاتا تھا۔
 لیکن اب یہی بات اس کے بس کی نہ رہ گئی تھی۔ اور وہ سوچنے لگا کہ کیا مائیل کی طرح
 یہاں بھی شکست قبول کر کے وہ اپنی ہی سبکی کا سبب بنے گا۔ ادھر نہ آخر کیلا کوئی کب
 تک محبت کرتا رہے؟ حینا اور جنم بھلا تا رہے یا ہنستا اور بہتا رہے۔ یہاں تو کوئی بھی کسی کو
 وہ نہیں دے سکتا جو اسے چاہیے۔ تو پھر کیوں وہ مانگ کر کچھ اور احاطہ کر سوائے کی آواز
 دے۔ حالانکہ اب وہ ضبطِ نفس کی اس منزل پر آچکا تھا کہ کسی بھی صبح جذبے کا
 اظہار نہ ہونے دیتا تھا۔ پھر بھی وہ خوب جانتا تھا کہ داغ سے اڑنے والا گلیشیر اس
 کے اعصاب کو مفلوج کر دیتا ہے اور وہ سحر زدگی کے عالم میں ہی سارے اضلاع انجم
 دیتا رہتا ہے۔ ماسے اعتقادات گھیل کر نہ جانے کہاں بہہ جاتے تھے۔

اس نے کئی بار اس سحر زدگی کے عالم میں جاہا کر جہا جانے کو تید ہوں اور کوئی
 مجھے زبردستی روک لے۔ لیکن ہر بار وہی ایک منظر کہ دوسرے خود بے طاری کر وہ
 خوش خلقی سے اسے غلامانہ کھٹکے لیے تید نظر آتے اور اسے یاد آتا کہ
 ایسے ہی کسی منظر پر کہیں۔ وہ مختلف صحتیں آپس میں گڑھ ہوتی تھیں جنہیں
 اب وہ شناخت نہ کر پا رہا تھا۔ بس ایک احساس تھا کہ شاید شعور کا کوئی پیرا سٹیٹ

رہا موجود کیا تو نہیں ہا سکتا مگر سارے کھانا موجود رہتا ہے۔ اور اپنا کام کرتا رہتا ہے۔
اسی نے بتایا کہ ۔

وہ دیکھو ۔ وہ چھپا ہوا چہرہ ۔ اے پہلے کی کوشش کرو۔ وہ تمہاری ہوس
بھی ہو سکتی ہے۔ پھر اس کے پیچھے والے چہرے کو دیکھو۔ پھر اس کی دماغی طرف ۔ اسے
چہرہ کھانو اور وہ جو ایک دھندلا فاکر ہی ہے ۔ یہ سب بخارے کالے پیمانے ہیں۔ بس نام اللہ شہری
کامیں پسپا کر دیا ہے۔ وہ تم کرو۔ یا تو نہ کر سکو گے تو کوئی اور سہا کرے گا۔

ایک منظر پر لکھا تھا ۔ کہ ۔ جب ہم کسی سے محبت کرتے ہیں تو مصیقت ہماری وقت
اس سے محبت نہیں کرتے ۔ بلکہ ہم اس محبت کی تجدید کر رہے ہوتے ہیں ۔ جو کافی عرصہ قبل
اس کے لیے ہمارے دل میں موجود تھی ۔ اور ہم نہ جانتے ہوئے بھی اسی کے منتظر تھے ۔
اور شاید اسی لیے مختلف شخصیتوں پر اس کے دھوکہ دھوکے بھی کھاتے رہے ۔

مجھے اس وقت وہ پراساٹ ساری کہانی سنارہا تھا ۔ کہ ۔

جب شرجیل نے اس کو ہزار سال پہلے غار میں پہلا قدم رکھا تو اس کا سارا خون اور
دوسرا ان تمام جلنے پہلے منظر میں غائب ہو گیا ۔ اور اس نے بے دھوکہ ان تہذیبی بلکھڑ
کو چھو لیا ۔ اے ۔ یہ تو بالکل بھر پور ہی ہیں ۔ مہلاں کہ بہ قول پراساٹ اے پہلے ہی
بتایا چکا تھا کہ سوچو ۔ اگر وہ تہذیبی یا مگاریاں بھر بھری ہوئیں تو ۔ کیا وہ کرب تم
پر داشت کر سکتے گے ۔ ۹۹

لیکن اس نے سوچا تھا کہ نہیں ایسا نہیں ہو سکتا ۔ اس لیے کہ دراصل اسے اس
وقت تناہو پیش ہی نہ تھا کہ وہ ان دو اوروں میں پوشیدہ دیکھوں کا قصد کر سکتا یا ان
چاقی جوی مصیقت کے کچے پن کو محسوس کر سکتا ۔ اسے تو سہری خواہش تھی اور کسی قدیم تہذیبی
یا مگاری کی تلاش ۔ اس کے سارے مناظر شہساز ہوں گے ۔ یہ بھی اسے بعد میں ہی معلوم ہو سکتا تھا۔
جب شرجیل کو علم ہوا کہ وہ سارے گیشرجی کے بنائے ہوئے تھے آج خود اسی کے
قلب میں دھنسنے آگئے ہیں تو اس کا پراگندہ ہوجانا غیر نظری بھی نہیں تھا۔ نہ میں میں اس کی
لڑی تھی تھی کہ یہاں کے سارے مناظر اسے شہساز رہے تھے گو کہ اس نے کہا ۔ مجھے نے

منظر کی کبھی بھی کوئی خواہش نہیں تھی لیکن اندر ہی اندر وہ نئے مناظر کا بھری اور لمبی
خط محسوس کیا کرتا تھا۔ اور خواہشمند رہتا تھا کہ کوئی اچھا بڑے اور اس کے چوٹوں کا
سادا درد اور آنکھوں کی ساری کنگڑیاں چن لے۔ لیکن وہ ٹھنڈا ٹھنڈا سا۔ ان
جلنے پہچانے مناظر کو مجبوراً دیکھتا رہتا۔ دیکھتا رہتا۔

یہ کہانی تو بعد میں نہ جانے کہاں سے اڑتی پڑتی چلی اور دیو مالامی کھدی گئی کہ شرجیل
نہی ایک دیوتا تھا۔ رت کا دیوتا۔

جس کا باپ جگ جگ سرسبز میدانوں کی بہتی ہوئی نہروں کی تلاش میں سرگرداں رہتا۔
کہ وہ اپنے سگے گوز زیادہ سے زیادہ آرام اور غذا پہنچا سکے۔ اور زیادہ سے زیادہ صحت مند
رکھ سکے۔ تاکہ کل وہ دن سے زیادہ سے زیادہ اون گوشت اور چمڑا حاصل کر سکے۔ یا کسی اور
شہر جا کر وہ ان سے حامی رقم کے خواب بھی دیکھا کرتا۔

لیکن شرجیل کا باپ بھول گیا کہ اس کے ہمراہ شرجیل بھی لگا رہتا ہے۔ اس کی بھڑکی
اور اس کی جہت کی امیدوں کا دشمن۔ حالانکہ شاید اسے شک ہو گیا تھا اور اکثر بات گئی
ننگ ہانگ کر اپنی بھڑوں کے کھول کر تارہتا تھا۔ اس لیے کہ شرجیل اور اس کے باپ میں
پوری ایک نسل کا فرق تھا لیکن کسی بھی لمحہ کوئی آہٹ یا گراہ نہ سنائی دیتی تو وہ مطمئن ہو کر سو جاتا
۔ اور صبح اٹھتے ہی اسے کہاؤم ایک بھیڑ مرزوغائب ملتی تو نہ جانے کیوں اس کا تنگ اپنے
بیٹے کی طرف جھلکا۔ حالانکہ اپنی دانست میں وہ اسے بہت ہی کچھ جھوٹا سمجھتا تھا۔
شاید اس کے دماغ میں بھی شک کا کوئی پیرا سا نٹ تھا جو اسے کسی بھی انوکھے پن کا احساس
دلا دیتا تھا۔

یوں۔ جیسے جیسے شرجیل بڑا ہونے لگا اس کا گند یا باپ اس کی طرف سے ناہید
اور اپنے بچے کی طرف سے پُر امید ہونے لگا۔ چلو کچھ نہ بھی وہ اس گئے کو اپنڈ سیکھے پھر بھی بڑا
تو نہ کرے گا۔ لیکن اس کا پیرا سا نٹ یہاں بھی مات کھایا کہ اسے آئندہ کچھ فطرت سے آگاہ
دکر سکا۔

یہیں سے شرجیل نے کامیابی حاصل کرنا شروع کی۔ اپنے آپ سے علاحدہ ہوتے ہی

اس نے اپنے ہی جیسے کئی جسم اور تیار کیے جو مختلف مواقع پر مختلف جگہوں پر موجود ہو کر اس کے باپ کو یقین دلایا کرتے۔ اور شرحیں تہذیبی یادگاروں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ اور شرحیں مل کا اپن معنوی، ہمہ سہ دھوکہ کھاتا رہا اس لیے کہ وہ سب جب اس کے سامنے آتے تو اس کی منشا کے مطابق ہی قدم اٹھاتے اور اسے یہ اطمینان ہی ملے ڈوبا۔ کہ اصل شرحیں تو کون سے بہت اور اپنے دوسرے دھوکے کی تلاش میں اپنے کو تہذیبی یادگاروں کی بھرپوری جستجو میں مصروف تھا اس لیے کہ ان دونوں میں پوری ایک نسل کا فرق تھا۔ جس سے اس کے گڑھے باپ نے خود ہی کہا تھا کہ اپنے دوسرے دھوکے کی تلاش۔ غرضان کی دوسری تیسری منزل ہوا کرتی ہے۔

اسی سن میں شرحیں کو وہ جس بھی فی جس سے وہ سارے آئندہ مناظر کو دیکھ لیا کرتا تھا۔ اب یہ کون جاتا تھا کہ ہی جس اس کی ذات کا امید بن جائے گی۔

جب وہ ان تمام شے سامناظر اور بوسیدہ قلعوں کے دیکھ خود وہ سچوں میں اپنے دوسرے روپ سے فی ذہنت خوش ہوتا تھا۔ اتنا خوش کہ رونے لگتا۔ اور سوچتا کہ کل مدت جب میں اس سے نہیں ملتا تھا تو اس نے لی کر کیا کہا ہو گا۔ اور کچھ ہی دنوں بعد وہ دیکھنے لگا کہ کل جب وہ مجھ سے ملے گا تو کیا کہہ رہا ہو گا۔ اس وقت کون سے مناظر ہماری آنکھوں کے سامنے ہراتے ہوں گے۔

اس طرح وہ خود بہ خود اپنے ہی ہانے ہوئے معنوی جسموں سے بہت آگے نکل گیا۔ جو اپنی جگہ دہشوں کے درمیان خلا کو پُر کرنے میں بہک تھے۔ ایک دن جب اس نے اپنے ہی آئندہ چہرے کو نئے مناظر میں دیکھا تو منج اٹھا۔ اسے جہاں یہ کب بن گیا جو بن جانا کہ میں نے کبھی خواب میں بھی نہ سوا تھا۔ اب یہ جس بیرے ہی لیے کب کیوں بنتی جا رہی ہے؟ کاش میں سارے مناظر کو چیلے ہاں نہ دیکھ لیا کرتا۔

در اصل وہ ان بھرپوری مشقوں کے درمیان اپنے معروضہ دوسرے دھوکے سے بلاوجہ ہی متاثر ہو گیا تھا۔ حالانکہ شاید اس دوسرے دھوکے کو معلوم ہی نہ ہو کہ وہ کسی علاوہ سوا نہ چاہے۔ شاید وہ یہ چاہتا بھی نہیں تھا کہ اس دوسرے دھوکے کو معلوم ہو۔ یا شاید دیرپہ

وہ خواہش مند ہا ہو۔ کہ کاش وہ دوسرا دھپ چلن لے کہ اب شرجیل برف کا دیوتا ہے۔ جو برف پر چلتا ہے۔ بہت سی قدیاں آئیں اور اس کے قدموں میں اپنے آپ کو انڈیل کر اس نیچے کی منتظر رہیں۔ لیکن وہ ان کی طرف دیکھ ہی نہ سکا۔ اس لیے کہ اب وہ برف کا دیوتا تھا۔ تہہ غصیل اور تہہ و جلال والا۔ جس کا راستہ خود راستے والے چھوڑ دیا کرتے تھے۔ اور وہ اپنی تندی غصیل پن اور تہہ و جلال پر ایک پیار بھری نظر ڈال کر آگے بڑھ جاتا تھا۔ خوش اور مطمئن۔

لیکن یہ بات برف کا دیوتا شرجیل اپنے ایک پیچھے پہرے کے خواب میں دیکھ چکا تھا۔ کہ جب اس کے دوسرے دھپ سے اس کا سامنا ہو گا تو یہ کچھ بھی نہ رہ جائے گا۔ اور وہی قدیاں تب اسے طنز اور معذرت خیز نظروں سے دیکھیں گی۔ وہی راستے والے تب مضبوطی سے راستہ روکیں گے۔ لیکن آنکھ کھلنے پر وہ مطمئن رہتا کہ اس نے کبھی بھی کسی ندی کو کوئی اشتراک نہیں دیا تھا۔ نہ ہی اس نے اپنے کو کسی راستے سے کم تر یا خوف زدہ محسوس کیا تھا۔ اس کا یہی اطمینان اس کی ابتدائی فتوحات کا ضامن بھی تھا۔ جب یہاں آگیا تو اس سے اچانک احساس ہوا کہ اب تو سارے ہی مناظر اپنی شناخت کے درجے سے بے سنی ہوتے جا رہے ہیں۔ ساری ہی آنکھیں اپنا کنوارا پن زائل کرتی جا رہی ہیں اور تمام راستے اپنی طاقت گنوا چکے ہیں، اندیوں کی پیاس بڑھتی جا رہی ہے تو اس نے سوچا۔ اے کاش اس وقت میرا دوسرا دھپ (جو ہر لمحہ میرے پاس رہتا ہے) میرے سامنے آجائے اور میری ان فتوحات کو دیکھ لے۔ یا میں ہی فخر یہ ان رونڈ سے ہوئے راستوں کو دکھاؤں۔ ان قدموں میں پڑی ہوئی ندیوں کی کہانی سنائوں، اپنے سفر ناموں کے اوراق اسے خود بتاؤں اور تب نہ صرف دلا طلب بلکہ اجر طلب انداز سے اسے دیکھوں۔ خواہ وہ اجر ایک اکٹہ ہٹ ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن واقعی کتنا ہٹ ہی اجر ملتا۔؟ اس لیے کہ اکثر ایسا ہوا ہے کہ دوسرے دھپ نے اپنا بھی کوئی دوسرا دھپ بنالیا ہے۔ شاید وہ بھول جاتے ہیں کہ وہ خود کسی کا دوسرا دھپ ہوتے ہیں۔ غالباً اکثر اچھے یہیں سے شروع ہوتے ہیں۔

وہ لہے اتنا دور کہ کبھی قریب کیوں ہے۔ وہ مجھ سے اتنی نزدیک کہ کبھی
 حد کیوں ہے کہ میں مصاپے آنسو کی نہیں دکھا سکتا۔ شرمیل بڑا ہوا۔

اکثر وہ اپنی خاموشی فیصلہ ہی اور تہہ بول سیرت طوطیہ ہی بناتے ہوتے گلشن شاہد پر
 فتح پور لے گیا اور کچھ دیر بعد اس کی منو شدہ لاش باہر آ جاتی جسے سناٹے بناتے اس کی انگلیاں
 ہی پھیل کر بچنے لگتیں۔ پھر بھی اسے اپنے مسموم گہریے باپ کو دم کر دینے پر کسی پشتانی
 کا احساس نہ ہوتا۔ اور وہ مطمئن رہتا کہ اس کے نین پھرے اپنی غرض تخلیق کو پورا کر رہے ہیں
 وہ چوں کہ سے اپنے پیرے کے دوسرے مدد سے عشق تھا اس لیے اس نے تہہ ہی
 یاد گاروں کی تلاش کو ہی ترجیح دی۔ اس سلسلے میں نہ کسی کا مشورہ تھا نہ ہی کوئی نصیحتی
 فلسفہ۔ بس وہ اس کے سامنے گڑا۔ یہ کارنامہ بن کر ہیں آنا چاہتا تھا۔ گو کہ اس نے اپنے
 رگ وید میں تمام رشتوں سے اعتدال کا اعلان کر دیا تھا۔ پھر بھی نئے مناظر کی طرح کچھ گھبرا
 تہوں میں ذہن کے نہ جانے کون سے کھلے مدد سے عود کر آتی۔ ایک بار ایک کثیر الجہتی
 عورت سب کچھ بن سکتی ہے۔ بس نہیں۔ یہ کثیر بہت دیر تک کو نہتی رہی۔
 پھر دوسری کثیر الجہتی۔ او۔ بالکل تنگ کی تنہا رہی مجبور نے آج تمہیں اپنا بھائی گہرا دیا۔
 اب کروں بھر کے بھرت۔ یہ کثیر کو نہتی تو ذہن میں دوسرے سراب جھانکے گئے۔ شاید ایسا نہ ہو۔
 لیکن اگر ایسا ہوا تو۔؟ وہ فرض کر لیتا کہ یہ تحریر چھوٹی ہے۔ کیا پتہ آنے والے منظر
 بالکل ان دیکھ ہوں۔ کوئی مزدوری تو ہیں ہے کہ ساری باتیں سچ ہی دیکھیں جائیں
 ۔ لیکن اسے حق کیوں لاکر اپنی منہ لہن کو بہن کہہ سکے۔ یا پھر کیا یہ مزدوری تھا کہ
 کسی رشتے کا بیل لگ کر دی جا جائے۔ جب کہ وہ مفروضہ بہن اس کا پہلا روپ بننا
 چاہتی تھی۔ وہ دوسرے روپ سے قریب تر بھی تھی۔ اس نے بھی دلچسپی سے دیکھا
 شرمیل کے بارے میں جاننا چاہتا تھا۔ جو کبھی بے نیاز از ہرن پر چلتا تھا اور گلشن کھاتا تھا۔
 یہ فانی جو اپنی پتیا تھا اور تند فیصلہ نیز تہہ و جلال والا تھا اور شرمیل کے نزدیک اب
 تمام تہہ ہی یاد گار رہی پھر بھری اور دیکھ زود تمہیں دوسرے روپ کے علاوہ کوئی اس قابل
 نظر ہی نہ آتا تھا جسے وہ اہمیت دیتا۔ اس لیے کہ دوسرے روپ کی ساری اچھائیاں اسی کے

ذہن کی پیداوار تھیں۔

لیکن کہیں اس دوسرے روپ نے اپنا کوئی دوسرا روپ نہ بنایا ہو۔ جو اس کے نزدیک بدن کا دیوتا جو جسم کے لیے ہی اس کے ذہن نے ساری اچھائیاں فرض کر لی ہیں۔
— مدد اس سے قریب تر پہلا روپ شرجیل سے سوالات کیوں کرتا۔ بینک کے لاکر میں محفوظ اصل چہرہ کی تلاش کیوں ہوتی۔ اور اگر وہ واقعی پہلا روپ ہے تو اس نے سوال کیوں کیا۔ کی اصل شرجیل اپنے ہی بنائے ہوئے دوسرے روپ سے دھوکھا کھا گا۔ تب بھی کیا وہ شرجیل رہ جائے گا۔ سندھ فیصلہ اور قبر و جلال والا

یہ ایسوں کی ساری پوشیدہ اور مدد خراشیں اسی کے صفحے میں کیوں آئی ہیں سارے مناظر آج ہی جلنے پہنچائے کیوں لگتے ہیں کیا پچھلے پیر کے خواب ہمیشہ یوں ہی ٹوٹ کر پڑتے ہیں۔ تو وہ منظر کیا ہوا کہیں ہے۔ جسے اس نے بار بار دیکھا تھا یا مرن مرض ہی کر لیا تھا کہ۔ کوئی۔ رات دو بجنے کے بعد اس کی کراہ من سکا ہو گا۔ وہی لمسوں کر چکا ہو گا۔ وہ کہاں ہے کون ہے کیا ہے۔ ۹۹۔ اب تو آجائے کہ ہر مل کے آگے بھی خشک ہو چکے ہیں انکھوں کی جینائی بھی دلچسپاتی جا رہی ہے یا یہ سب میرا مفروضہ ہی ثابت ہو گا۔ ۱۰۰ کاش کوئی دوسرا روپ موجود ہوتا۔ وہ میرا ہوتا۔ میرے پچھلے پیر کے خوابوں جیسا ہوتا (اگر ویسا نہ ہوتا تو کیا ہو گا؟) یہ نہ جانئے آج کے وہ کسی کا دوسرا روپ ہے اس نے کوئی دوسرا روپ نہ بنایا ہوتا۔ وہ کیسا ہو گا۔ ۱۰۱ کاش منزل مقصود پر پہنچنے سے قبل میں ایک بار ہی اسی اس منظر کو دیکھ لیتا۔ کاش۔ اب میں اپنا تمام قبر و جلال۔ تنہی اور فیصلہ پنا اس کے دامن میں انڈیل سکوں گا۔ وہ تب بھی مجھے دینا نہ دے رہتا ہو گا اور اب رگ و بد کا بوجھ۔ وہی الہام کا تمام کرب مجھ پر امت کر رہا ہے۔ جا۔ جائے کب تک۔ دجلے کب تک۔ کاش۔ ۱۰۲ تاکہ اب شرجیل کو کوئی بھی تنہا نہ رہا ہو نا لگے اور خود اس کا سفر و جد دوسرا روپ اسے اس کی کمزری میں مبتلا کر کے اس پر فنی گلیشر کے نیچے نہ لٹکا دے انہیں نہ یوں کے قدموں میں جنمیں وہ کب کا ٹھکرا چکا تھا۔ انہیں راستوں کے لیے جو اس سے لگاتی ہی سہی شکست قبول کر چکے تھے۔ اس لیے کہ ہر مل وہ اب بھی شرجیل تھا۔ بدن کا دیوتا۔ صاحب قبر و جلال دیوتا۔

ایک دن اسے علم ہوا (بہت بعد میں) کہ اس کے گڑھے باپ کا سارا کھربا

ہو چکا ہے اور شریل کی فیروزہ جو دگی نے جھونپڑی کی بھوس لگا دی ہے۔ دیکھو نہ وہ بیوقوف
 کو اللہ سے بالکل کھٹکھا کر دیا ہے جواب آہستہ آہستہ زمین بوس ہوتی جا رہی ہیں۔ آج وہ
 جگمگا رہا۔

اب کیا میرے بلیسہوں سے آتا ہے۔ ہوسکا کہ انھیں محفوظ رکھ لیتے اور میرے
 گورے بے کی مرضی کے مطابق ہی افعال انجام دیتے رہتے۔ کیا۔ وہ دیا شریل بن جانے
 کے خواب میں اپنا مصنوعی جسم وہاں چھوڑ گئے تھے۔ مصنوعی ماش کے پتے اور ہون کا دیا شریل؟
 یہ ایک ایسا پیش آمدہ مسطر تھا جو اس کا شتا مانہیں تھا۔ جسے اس نے کسی بھی رات کے
 پیچھے پہن نہ دیکھا تھا۔ اسے کسی نے اپنا تک نے منظر کا کرب بھی آغا شاید ہو سکتا ہے کہ
 سارے دیکھے ہوئے مناظر کے رنگوں کو نوکر دے اور آدمی اپنا سارا فلسفہ بکھرتا ہوا محسوس
 کرنے لگے۔ کاش! اے کاش! اس نے یہ منظر بھی نہ دیکھا ہوتا۔ بلکہ ساری زندگی انھیں شناسا
 مناظر میں کھویا رہتا۔ اور ٹھیکر افخہ انھہ کر اسے اپنے نیچے دبائے رہتے۔ وہ دبدبہتا۔ تاکہ
 اسے اپنی حالت کی ناجائز اولاد تو نہ دیکھے کو قہقہہ۔

کوئی بتاؤ۔ کب میرے دل میں واقعی کسرت آئی تھی۔ میں تو ہر ایک کے لیے کھلی جہی
 کتاب تھا۔ میں نے کب ناشتا سنا کر کو اپنے سے قریب دیکھا تھا اور انھیں اپنے غلط
 کے لیے سکر کا چاٹا۔ میرے پاس میرے اپنے مرنے تین ہی مناظر تو تھے۔ ہتھیہ مناظر تو ان مناظر
 کے دوسرے تیسرے مدب تھے۔ پھر میرے باپ کو یہ سزا کیوں ملی کہ اس کا تمام مکتبہ تباہ کر دیا گیا۔
 وہ تو ان کی اجرت میں بہت زیادہ ادن گوشت اور دودھ کی اس گائے تھا۔ یہ دیکھ کر وہ
 جھونپڑی ہی اس کا منتہی کب تھی۔ میں نے بھی اس کے لیے قصر حرلو کی بنیاد رکھنی چاہی تھی۔ اب
 اسے ابوالہول کے مسکنوں میں کیوں پھینک دیا گیا۔ ۹۹

(میں سب غوطہ خانی ہو کر میں کس سے مخاطب ہوں) وہ مدے سے نا آشنا مناظر میرے
 ہی تو نہ تھے۔ تم بھی تو ان میں شریک تھے۔ پھر تم میں شعور کا وہ پیرا ساٹ کیوں نہ آسکا جو
 جاسکتا کہ تمہارا دوسرا مدب یہ نہیں ہے۔ جسے تم نے بنالیا ہے۔ بلکہ تمہارا اصل دوسرا مدب
 وہ ہے جس کی حدود و کشش میں کسی بنیادی غلطی کی وجہ سے تم آئی نہ سکے تھے۔

تھارا اصل شرجیل تو وہ ہے جو اب بھی گھیشہ کے سہارے زندہ ہے اور ستمگ تہذیبی بدکاروں کا تلاشی ہے جسے تم نے شرجیل فرض کر لیا ہے وہ تو اس شرجیل کے دھوکے میں ہی فرض کیا ہوگا۔ شاید تمہارا پیراساٹ ابھی شرجیل کے پیراساٹ اتنا جری طاقتور تہذیبی غصیلہ اور قہر و جلال والا نہیں ہو سکا ہے۔

اصل شرجیل تو ابرس سے متلاشی ہے، لیکن ہر جگہ شناسا منظر ہی دیکھتا آ رہا ہے جیسے یہ تمام مناظر اس کے پچھلے پہر کے خوابوں سے گزر چکے ہوں۔ جواب اس کی فالت کا ایک الم تک پہلو بن چکا ہے۔ اور برف کے دیوتا کی زندگی کا ایک اہم عنصر۔ وہ تو چہتا تھا کہ جس دن اسے چوتھا منظر دکھائی دیا اسی دن اس کی موت ہوگی (جو سراسر جھوٹ ثابت ہوا) اب شرجیل کو یقین ہو رہا ہے کہ اس نے چوتھا منظر دیکھ لیا ہے۔ اسے بتاؤ کہ نہیں یہ چوتھا منظر ۲۸-۲۹ ستمبر کے اولین شب کا خواب ہی ہے۔ محض بے معنی خواب جس کا پچھلے خوابوں سے کوئی ربط نہیں ہے۔ ورنہ اب برف کا دیوتا شرجیل تہذیبی یا دگادوں کو چھوڑ کر اپنے اہم ادکی جھونپڑیوں کی دیکھ سمجھو وہ عینوں کو اپنی قوت ارادی کی مضبوط شعیبوں میں جکڑ کر ریزہ ریزہ کر دے گا۔ اور قیغ پہنچ کر اپنے پہلے روپ کو پکارے گا۔ پھر چونے روپ کو آواز دے گا۔ گھیشہ اسے دباتے جائیں گے۔ دباتے جائیں گے۔

اور ایک ہی لمحہ بعد اس کی ساری تہذیبی قہر و جلال اور تمام غصیلہ پن ایک سرد لاٹش کی صورت میں اسے چوتھے منظر کا یقین دلا دے گا۔ اور چوتھا منظر۔
شرجیل برف کا دیوتا اپنے دوسرے روپ کو گواہ بنا کر پہنچے رگ دید میں لکھ چکا ہے۔
کہ میں دوسرے دن کے سورج کا پہلا منظر کبھی نہ دیکھ سکوں گا۔

تب۔ اس کا پہلا چہرہ + جو تھا چہرہ = دوسرا چہرہ۔ اور اس کا پہلا روپ + جو تھا روپ = تیسرا روپ۔ اپنے تیسرے چہرے اور دوسرے روپ کی تلاش میں کھو جائیں گے۔

لیکن برف کا دیوتا شرجیل تو دوسرے جنم کا بھی منکر ہے۔

ذکار الدین شایاں

شعری مجموعہ

ترکیب سیاه

(زیر ترتیب)

مقرب شائع ہو رہا ہے

بے تک ساعر ام محافی

یوسف مزید

کی قوی اور مسائل نظمیں کا انتخاب

نجات کے بعد

۱۔ تاریخوں اور شخصیتوں کا ایک تذکرہ
۲۔ جازہ ہستین کا۔ محمود شکیل یوسف
قیمت ۲ روپے 'لاہوری ایڈیشن قیمت ۵ روپے'
۳۔ 'لاہور' چلشہز ۵۲۔ سرج مگر میر آباد

محفوظ اور احکام غزلوں کا

حرف شوق

قیمت

پہلا مجموعہ

پہلی شہزادہ۔ مکتبہ شعر و حکمت 'بازار نور الامراء' حیدر آباد۔ ۲۳۔ ۵۰۰
جلد کے پتے: (۱) ادبی ترسٹ بک ڈپو 'عابد روڈ' حیدر آباد (۲) مکتبہ شعر و حکمت
۲۲۔ ۲۶۰۔ بازار نور الامراء حیدر آباد ۲۳۔ ۵۰۰ (۳) الیاس بک ڈپو۔ شاہ علی شاہ
روڈ حیدر آباد (۴) نیشنل بک ڈپو، پھلی کن 'حیدر آباد' ۲۔ ۵۰۰

نئی غزل کی پُرمانگی کا ناقابل تردید ثبوت

ستین سید کی پہلی تنقیدی کتاب

تنی نسل کی نئی غزل

اشاعت کے مراحل میں

لامکاں کے بعد

غلام مرتضیٰ راہی کی

غزلوں کا دوسرا مجموعہ

لاریب

زیر طبع

غزلیں

خوابِ حیرت کسی اعجاز میں کس طرح چلے
 دستِ فریادِ دعا ہے ابھی پتھر کے تلے
 روکے کوئی کراہے تو اندھیرا ہے بہت
 طائرِ دشت پس شام کہاں لوٹ چلے
 پھر کوئی آنے جسے ٹوٹ کے چاہا جائے
 ہیں اک عمر ہوئی ہے کفِ افسوس تلے
 ہر جب تک نہ تھیلی سے اُمایا جائے
 کارِ ارموز چلے اور چلے اور چلے
 کون رست ہیں ملتی تھی وطن میں پھر بھی
 لوگ بھولے نہیں جلتے وہ بُرے ہوں کھٹلے
 ہم ہوئے زیستِ ہوئی دونوں برابر کے حریف
 سحر کے نغمے مگر تیرے بستم سے تلے
 نقشِ وہ ہے کہ لکیروں سے سخا میں پھوٹیں
 مکس وہ ہے کہ جو آئینہ در آئینہ چلے
 ہائے وہ روشنی طبع کے مارے ہوئے لوگ
 کس تکلف سے زمانے ترے ہمراہ چلے
 شاد تنہائی کے مہر اکاسفر ہے در پیش
 در دیوار جو ہوتے تو نکالتے گلے

دھوپ بھی چاندنی ہے، سایہ اشتبار سے دیکھ
 کوئی بازار سہی، چشمِ حزیدار سے دیکھ
 جاگتے سوتے جہیزدوں کے دُھند لکوں میں بُلا
 پھر اُسی طرح نئے پردہ، انکار سے دیکھ
 پھر سزاوا ہے تجھ کو مرے ہر عیب سے پیار
 پہلے تو میرا ہنسہ دیدہ، اغیار سے دیکھ
 دہر کیا چیز ہے محراب و کلیسا سے نہ پوچھ
 دیکھنا ہو تو مری چشمِ گنہ گار سے دیکھ
 میں کہ پتھر بھی تعبیرِ منہم خانہ ہوں
 تو مرا شعلہ جان تیشے کی جھکڑ سے دیکھ
 دائرے، تو میں، خطِ رنگِ بیاضِ دل پر
 روزِ اک عالم، تو ہے تری رفتار سے دیکھ
 رد میں آتے رہے تیرے شہ و فرز میں کیا کیا
 اپنی جیتی ہوئی بازی کو مری ہار سے دیکھ
 ہٹانِ سورج بھی تماشائی ہوا آج کے دن
 نصیبِ سایہ دیوار ہے، دیوار سے دیکھ

فسانے لوگ بہت دل پذیر کہتے ہیں
 وہ جوئے حن محی جیسے جوئے تیر کہتے ہیں
 خدا نہیں ہے تو کیا ہے ہمارے سینوں میں
 وہ ایک کمنک سی جیسے ہم ضمیر کہتے ہیں
 ہمارے دکھ کو مرہز و بھلا سا نام تو دو
 ہیں جو دکھ ہے اُسے ناگزیر کہتے ہیں
 محاورات 'بوں پر نہ جا' ہماری طرف
 غریب شہر و نا کو امیر کہتے ہیں
 وہ ایک سایہ 'سر راہ' اپنے پیکر کو
 ہر ایک سے پوچھتا ہے راہ گزر کہتے ہیں
 شگفتہ گل جو کہ بارانِ اولیں کی ہنک
 پیام دوست بہ دستِ سیر کہتے ہیں
 وہ کب کا ڈوبا ہے لیکن ندی کے پانی پر
 کبھی بوی ہے ابھی تک لکیر کہتے ہیں
 اُدھر ہے چاند اُدھر تہِ جگہوں کی رُحوم ہے شاذ
 کرن کرن کو سوئمبر کا تیر کہتے ہیں

کھلے تو کیسے کھلے زادِ راہِ بے وطنی
 مجھے خبر نہیں کس پیر کی ہے چھاؤں گہنی
 رواں ہے چاند بگ بادلوں میں یوں جیسے
 کہیں کہیں سے تنک جانے تنگ پیراہنی
 بچی ہوئی ہے تری دھوم آسمانوں میں
 گرز میں ہے ابھی تک مقامِ سوئے وطنی
 کہ صحرے کھلے گی یہ میزبانِ صحرے تیری
 پناہ دے مجھے اے وقفہ ہائے کم سخن
 ہمارے ساتھ تو حالات نے مذاق کیا
 ہمیں تو شہر میں سوئی گئی ہے کوہِ کئی
 یوں ہی اٹھائے کسی سے اٹھائے پودہ سنگ
 کہ سیکتا ہے صنم ساز پہلے خود شکنی
 سلونی سانولی چھب تھی کہ مرثا تھا شاذ
 وہ بول چال گھریلو وہ ہجرتِ دکنی

ستاروں کو شب غم آب دیدہ چھوڑ آئے ہیں
 ہم اپنا ذکر دانستہ ادھورا چھوڑ آئے ہیں
 وہ پھولوں میں گھبراہٹ لادریچہ نیم واکسوں تھا
 کن اسرہ لگا ہوں کا تقاضا چھوڑ آئے ہیں
 نہ رو کو اسے دمن والو کہ دم بھر کو چلے آئے
 ہم اپنی شام غربت کو اکیلا چھوڑ آئے ہیں
 دروں بینی چشم معتبر کی آزمائش ہے
 رُبِ مضمون پہ ہم فطرت کا پردہ چھوڑ آئے ہیں
 بیاض یا در رفتہ کے ورق گم کر دیے ہم نے
 صنم خانے کو یوں بہرہ بہرہ چھوڑ آئے ہیں
 کچھ اُن سے پوچھیے کیا چیز ہے محفل کا سناٹا
 جو اپنی غلو توں کا عیش تنہا چھوڑ آئے ہیں
 حساب روز و شب میں ایک لمحے کا خلو ہے
 خدا جانے کہاں وہ ایک لہو چھوڑ آئے ہیں
 ہی ہیں شاذ جو اسے کوڑ پونہ تری خاطر
 صنم آباد تھے جس میں وہ کبھی چھوڑ آئے ہیں

شش الرحمن فاروقی

سانس لیتا جگمگاتا لامکاں مارا گیا
 مجھ سے وہ آمدھی اٹھی شہرِ مگس مارا گیا
 جم گئی پھر دیر سے دیر سے گردِ نیلے ناکہ پر
 دل میں ہٹا پڑا غلطی نہاں مارا گیا
 نرم سونا باغیوں کے پاؤں کی مٹی بنا
 کونپلیں دشمن تھیں 'برگِ نیم جاں' مارا گیا
 وہ جو کوندافٹ کر پانی میں ڈوبا میں ہی تھا
 میں یہ سمجھا تھا کہ میرے آساں مارا گیا
 آنندھیاں نو عمر سرکش تتلیاں سب مضمحل
 قافہ نازک تھارہ زن بے اماں مارا گیا
 بوڑھی چلیں ساہباھکیلیاں بھرتی رہیں
 اپنا میر کا مداں اکثر جواں مارا گیا

قدموں کے ہاتھ پاؤں کو پانی نے کھلایا
 بھلے بہت ہی تیز پہ بڑھنے جایا
 بجلی نہ آستین پہ بھرا سکی تو کیا
 ہم نے بھی لمبی ڈور سے کاغذ اڑایا
 دریائے خوف زدہ دھوئے ٹال کو
 شیشے میں بند دیونے کیساں چسپایا
 بخر زمین چشمتھی لب ریز ہو گئی
 تہنا شکستہ کا سہ سر تھا سجایا
 اہل فلک کو تیر کی حاجت نہیں رہی
 کی اک نگاہ تیز پرندہ گرایا

شمس الرحمن فاروقی

آتش کی یہ زمین ہے جل جائیگی دیباہیں

پھٹیں تھیں بند حواں اٹھ کے پھیل کیسے
ہوا نہ تھی تو اکیلا شرارہ کیا کرتا
زمین مردہ پڑی رات کا حقیر بدن
نزدِ بَغِ دودِ سحر کا نظارہ کیا کرتا
نہ برگ گل نہ فواکھ گلا تو تر ہوتا
میں خار خار ہوس پر گزارہ کیا کرتا
تمام بغزشِ مبہم تھی استخوانِ فاسد
تو ایسے پاؤں کو صحرا اشارہ کیا کرتا
جگر کے چور کیا پنچہ ہوا نے جسے
وہ موجِ دشت سزا سے کنارہ کیا کرتا

ایک میں وحشت میں ہوں سارے کھل گردش میں ہے
پھلیاں بے آب بھی بگرداں گردش میں ہے
ٹوٹے ہیں بام و درتہا میں ہی ثابت قدم
پاؤں پتھر چٹہ چشم تپاں گردش میں ہے
بوئے منزل لے اڑی ہوش و حواسے شامِ قرب
ہر اکائی پارہ پارہ ہر نشان گردش میں ہے
شہر و قریہ ایک صبحِ استخوانِ سوختہ
فدہِ ذرہ ہا بنیتا ہے تو بہاں گردش میں ہے
پی لیا یاروں نے آخر ہر انصافِ ہوس
زرد مینا ہے فواکھ گلاں گردش میں ہے

وہ دکھائی دے سب ساگر کچھ جا اس کی پہچان ہے
بس کہ میں اس سے ہوں آشنا، اک ادا اس کی پہچان ہے

دہ کر مہر طہات تھا۔ آنکھ تھا، ہونٹ تھا، اٹھ تھا
دیر ساری چکنے کی تھی، اب نوا اس کی پہچان ہے

صاف ہے اب تو نظر بہت، آنکھ دکھلانے کی کیا سراپ
پاس ہے بہتا پانی کہیں، خود صدا اس کی پہچان ہے

لو کہ اب شاخ ہلنے لگی، سبز پوشاک رسلنے لگی
لو کہ موسم بدلنے لگا۔ یہ ہوا اس کی پہچان ہے

یار ہے اپنا باقی بہت شخص ہے خطرنا کچھ عجب
وہ زیادہ نہ جو کا قریا، غافلہ اس کی پہچان ہے

چند پرکاش شاد

ابھی نہ راہِ عبور ڈھونڈو ان آئینوں میں
 کہ اب بھی میرے وجود کا خم ہے منظر میں
 کبھی اُدھر سے کبھی اُدھر سے میں بھاگتا ہوں
 عجیب سی سرزنش ہے جیسے کی کوششوں میں
 ہر آنے والا سال ہے اک ڈوبتا ستارہ
 قدم قدمِ نیشیب کیسے ہیں فاصلوں میں
 فصیل دور میں جو آئینہ تھی بھگنے لگی ہے
 ہوا ابھی ہم جنسِ آب ہے میری بستیوں میں
 مجھے اندھیروں میں جانے کس شے کو ڈھونڈنا تھا
 چراغ سے دوڑتے پھرے میں مری رگوں میں!
 بعید شاید نہیں ہیں دن سر فرازیوں کے
 تمام سمتوں کے روز و شب ہیں محامروں میں
 سبھی زمانے کئے کئے سے ہیں، دمِ خود ہیں
 کہاں کی پرچھائیں ہے صدا میں سماعتوں میں
 گلی میں ٹھہر کر کھڑا سوچنے لگا ہوں
 کہ جیسے میں خود بھی ہوں پس درپے ہوں میں

چندر پر کاش شاد

ابھی بے صدائی کے حادثوں میں اڑا اے
 کہ جہان دے کسی بعد ازاں کی ہوا اُست
 بڑی مدتوں سے وہ ناز و مست نواز ہے
 کئی بے دشاؤں کے پایوں میں پہا اُست
 سب بے لال سے یہ روز و شب اُسے کوجم
 مراہے سہل سا وجود سنگ سزا اُست
 اُسے گوشتے گوشتے سر پہ اپنے بابا
 بڑی راس آئی مقابلے کی ہوا اُست
 ابھی آسمان کے غل نے اُس کو بچھڑا تھا
 کہ کل گئی کوئی زیر لب کی صدا اُست
 جو گزر رہی تھی اُسی میں وہ بھی شریک تھا
 کہیں اور دھونڈ رہی تھی سونے فنا اُست
 وہ ہر ایک شخص کو بوشیار کیے رہا
 کہ اُنہی نے والی بلاؤں کا تھا پتا اُست
 اُسے ہر فیصل سلاستی کا نشان تھی
 مے ساتھ رہ کے بھی کوئی خوف ہا اُست

ہزار مت مرا امتحان بھی ہوتا رہا
 میں جہز و جاں بھی رہا بے نشان بھی ہوتا رہا
 ہر ایک پل کوئی چٹان سی اتنی رہی
 قدم قدم کوئی دریا رواں بھی ہوتا رہا
 وہ بے شناس، کنا روں پہ دھونڈتا تھا فقط
 میں تھا وہ سانحہ جو درمیاں بھی ہوتا رہا
 وہ کیا گپھائیں تھیں کیا دُھند کی مسانت تھی
 میں رستی تھا، مگر بے نشان بھی ہوتا رہا
 وہ راستے کھل اثبات جن پہ اُگتے سبے
 انھیں دشاؤں میں نقصان جاں بھی ہوتا رہا
 دلوں میں ڈب بھی تھا، بے منزل کی لذت بھی
 سفر بھی ہوتا رہا اور مکاں بھی ہوتا رہا
 اک آسمان سر بام برف بن کے مگرا
 اور اک بدن کہ گئی میں جھواں بھی ہوتا رہا
 جہنم کی ہادی مری سر شریست میں تھی
 مگر عیاشی آوار مکان بھی ہوتا رہا

مرغوب حسن

کس درجہ ہیچ و تاب تھا شاہِ سفر میں تھا
پھر بھی گریزِ خاک مری رہ گزر میں تھا

تکلابے دُھل کے آگ سے موسم کے رو بہ رو
وہ منظرِ سیاہ جو قیدِ شرر میں تھا

ڈوبے تمام عکس سرِ ساحلِ نگاہ
آنکھوں کا اعتبار بھی خوبِ خطر میں تھا

معروفِ راز تھے سبھی منظرِ مرے خلائف
پھیلا ہوا سکوتِ عجب بحرِ ویر میں تھا

اٹھی تھی موجِ زہر کوئی بوئے لمس میں
سارا بدن اسی کے فریبِ اثر میں تھا

سکوں لگا ہے گرا سڑا ہوا جیسا ہے
 دے ہن کا نسو سبھی مڑا ہوا جیسا ہے
 نہ کوئی پتہ نہ سایہ نہ آہنوں کا گناں
 یہ جستجو کا سفر بھی عذاب جیسا ہے
 ہنسنے وہ لاکھ مگر ضبطِ علم کی تحریر میں
 نہ چپ سکیں گی کہ چوکتا ہے جیسا ہے
 لے گا پاس سے کچھ بھی نہ خاک و خوں کے کا
 پت چلیں کہ یہ منظر سڑا ہوا جیسا ہے
 پکارتا ہے کسے وقت کے سمندر سے
 گور گیا ہے جو لکھ باب جیسا ہے
 وہ سامنے ہے مگر اُس کو چھو نہیں سکتا
 میں پوچھتا ہوں وہ پکیر جو خواب جیسا ہے
 ملگ رہے ہو یوں ہی غم کی دھوپ سے لرزتا
 وہ اچھ چوم کے دیکھو مگلا ہوا جیسا ہے

قبسہ ویرانی کا کچھ ایسا پڑا
 سب کے دروازوں پر ہے تالا پڑا
 روشنی احساس کی تدھم دھم تھی
 رنگ پھر چہرے کا کیوں پھیکا پڑا
 مگر بھر دیتے رہے ماسنوں کا سود
 زیست کا سودا بہت ہنگام پڑا
 زرد ہو کر شاخ سے ٹوٹا ہوں جب
 دھوپ میں ہر سو مرا سایہ پڑا
 یوں نہ پھر دیکھو گے سورج کا زوال
 شام سے پہلے مجھے ڈھلنا پڑا
 تجھ کو سائے کا تجسس اور میں
 ہوں سگتی دھوپ میں بکرا پڑا
 تنگ تھی ہم پر زمیں کچھ اس طرح
 چند دیواروں کو گھر کہنا پڑا

ممتاز راشد

سورج ڈھلا نہ شکل کوئی آشنائی
صدیوں سے چل رہا ہوں یہ کیسی سزا ملی
کچھ اس طرح سے تنگ ہوا وقت کا صاف
دن کی خیل رات کے دریا سے جا ملی
پڑوں کے سائبان تھے پیاسی زمین پر
نکلے جو جھگلوں سے برستی گھٹا ملی
اُتر اُحد و دُشہر میں جب بھی سکوت شب
گھیلوں میں گونجتی ہوئی اپنی صدائی
راہوں پہ نقش تما کسی پر چھائیں کا سفر
اک روشنی سی بھری ہوئی جا بجا ملی
مٹی کے سول بک گئے لمحات کے گہر
تجہ سے بچھڑے کھر کی دولت بھی کیا ملی
راشد بولیں یہ ہے کسی رُخسار کی ہنک
وہ پھول کسل اُٹھا جسے میری دعا ملی

پھر نہ جو جرات سوال ہیں
زندگی اس طرح نہ ٹل ہیں
سخت تھیں خواہشوں کی دیواریں
تنگ تھا دامن خیال ہیں
ریزہ ریزہ کیا خود اپنا وجود
اس ہنس میں رہا کمال ہیں
تبادل و جاں میں ایسا ستانا
ہر صدا کر گئی نہ حال ہیں
دیکھیے پھول کی طرح ہم کو
سوچئے زخم کی مثال ہیں
جسم کی حد سے بھی گزر آئے
اب نہ ہو گا کوئی زوال ہیں
کھو نہ جائیں کہیں اندھیروں میں
روشنی! روشنی! سب خال ہیں

فضا میں غم نہیں پتاں تھا ہوں مچون بہت
 نئی توں کی یہ آمد تھی بہ شگون بہت
 نیلے قرب میں بہ جانیں صورت غمناک
 چڑھا ہوا ہے وہ ریائے بے سکون بہت
 نہ جانے کس کا مجھوں میں گھر کے قتل ہوا
 کرات وحشی ہواؤں میں تھا جنون بہت
 گیا تھا تو تو پڑوسی کو چھوڑنے سرشب
 ٹپک رہا ہے تری آستیں سے خوں بہت
 نہ اتنا اپنا قاتل کرو کہ مگر جفا
 یہ خواہشوں کی عمارت ہے بے تون بہت
 چلو کہ سارے سراؤں کو غرق ریگ کریں
 ہوے ہیں ان کے لیے سوار جوں کے خون بہت
 غمی نہیں ہیں برہنہ ہوس کے سوداگر
 نکلے ہیں کہ کس بھیر میں ہے اون بہت

منظر ہوے ڈراؤنے سب آس پاس کے
 لڑاں غبارِ شب میں ہیں پتے ہر مہر کے
 پہیل ابد کا پھیلا ہوا سا چہار سمت
 ابلیس گھٹ گھٹات اک آدم کی باس کے
 آنکھیں نکالے دانتوں پر زہر اب کو چھانٹ
 اک زرد چپ سے سسخت سے پیکر قیاس کے
 پردوں کی سرسراہٹیں چہروں میں ڈھل گئیں
 پتھر پنج رہے ہیں فیصل حواس کے
 بچوں کی طرح گرتے ہوئے کھر کیوں سے ہاتھ
 بے بس ماضیت زدہ رستے نکاس کے
 اک دشت زاد خوف سا فظوں کی روح میں
 سب اقتباس ایک کتاب ہر اس کے
 وہم و گماں کے دائمی سلطان ذہن کا
 کھنٹے ہیں آر پار سے زہر ملی پیاس کے

ابتدا آگ، انتہا پانی
 آخری موڑ پر بٹا پانی
 کیا ہوا میری ذات کا مہرا
 جھللاتا ہے صاحبِ پانی
 کون گہرائیوں میں جائے گا
 خاک میں جذب ہو گیا پانی
 اک ذرا ذلیل دی کناروں نے
 پھر دبائے نہیں دبا پانی
 دیکھتے رہ گئے ندی نالے
 راستے میں کہاں رگڑ کا پانی
 آئینے کی طرح چمکتا تھا
 پاؤں کے نیچے آگیا پانی
 جونیوں کی طرح اٹھے باہل
 پتھروں کی طرح گرا پانی

برق، تاریک ذہن میں چمکی
 قدروں میں کہیں کھلا پانی
 ہر طرف ہو رہی تھی چیخ پکار
 آنکھ ملتا ہوا اٹھا پانی
 خاک سی پڑ گئی امیدوں پر
 کھینچ کر لے گئی ہوا پانی
 آسمان پر دماغ تھا اس کا
 سر سے اوسپنا نہ ہو سکا پانی
 دور پھینکا گیا تھا لاکے مگر
 پھر سمندر سے جا بٹا پانی

میرے دیر سے سگ رہی ہے مگر مگر آگ
 دھواں نکلتے ہی بدلتی گئی تیور آگ
 کیسے آنکھوں کو ٹنڈک پہنچاؤں میں
 لگی ہوئی ہے منظر تائبس منظر آگ
 دھیمی دھیمی آہ میں کٹ جائے گی رات
 آسمان پر پھیلائے ہے چادر آگ
 ناپ رہے ہیں سورج کی دُوری کو سب
 لپک رہی ہے مگر سوانیزے پر آگ
 پتیں ابھر آئیں تو معلوم ہوا
 بھڑک رہی تھی کب سے اندر اندر آگ
 کھلی ہوا میں چوڑے کے ہم نے دیکھ لیا
 دُور دُور تک پھیل گئی مُستی بھر آگ
 سایبان کے نیچے بیٹھا ہوں پھر بھی
 برس رہی ہو جیسے میرے سر پر آگ
 راہ طلب میں ہوش نہیں ہے سائے کا
 دھبہ رہی ہے سب کے نیچے اوپر آگ
 بن کے بھاپ اڑا جاتا ہے پانی سب
 کون بکھانے جائے ساگر ساگر آگ
 تاک رہی ہے اونچے اونچے محلوں کو
 دہلی ہوئی بیٹھی ہے پتھر پتھر آگ

ہوی ابتدا اٹھا خاک میں
 سرے سے سرا لگیا خاک میں
 نہ دیکھا گیا منزلوں کی طرف
 پڑا رہ گیا نقش پا خاک میں
 عجب کیا نکل آنے صورت کھنی
 بلا آگ پانی ہوا خاک میں
 مجھے کچھ سمجھائی تو دیتا نہیں
 کروں کیا ترا سا منا خاک میں
 کہا اُس نے چادوں طون دیکھ کر
 سنا ہم نے سب اجرا خاک میں
 کہاں جائے گی رنگ و بو کے لیے
 ملا دے ہیں جا بجا خاک میں
 کسلی آنکھ تو سب نظر آگیا
 مرا کچھ نہ بگڑا بنا خاک میں

تمہاری طرف آ رہا ہے کوئی
 نکلائے رہو آ سرا خاک میں
 ہوا چل گئی تو بڑی دور سے
 دکھائی دیا راستہ خاک میں
 چلے آئے سب آنکھ لٹے ہوئے
 دھرا رہ گیا آئینہ خاک میں
 تلاش و تجسس میں اُلجھے رہے
 ایک سے دوسرا خاک میں
 خیر لوگ لے آئے پاتال کی
 بتاؤ کہ اب کیا رہا خاک میں

میری سانسوں میں میں ہی ہے ہوا
 سادہ کر دم مل جاتی ہے ہوا
 پہلے سب سے بٹ ریت کے ملی
 اور اب رن دل رہی ہے ہوا
 آنکھ میں دھول جو تک کے دیکھو
 رگ شکنی ہے کر چل رہی ہے ہوا
 ایسی کو دھوپ میں چلی آئی
 آگ کی طرح جل رہی ہے ہوا
 دیر سے توڑتی بناتی ہے
 جلیلوں سے بہل رہی ہے ہوا
 چھپڑوں کو تار کر رکھ لو
 خار و خس پر چل رہی ہے ہوا
 کیسی دیوانگی سوار ہوئی
 خاک چہرے پر مل رہی ہے ہوا

کھا گئی بھاگ دوڑ میں ٹھوکر
 دیر سے دیر سے سنبھل رہی ہے ہوا
 کافی کی طرح پھٹ گئے باطل
 دھوپ نکلی تو کھل رہی ہے ہوا
 گرد ہی گرد ہے فضاؤں میں
 ہر طرف پھول پھل رہی ہے ہوا
 آنکھ کھلتی نہیں تو مگتا ہے
 کچھ نہ کچھ لے کے مل رہی ہے ہوا

سڑکوں میں بارود بھرتے رہے
نئے رہتوں کے طلب گار ہم
پرانی عمارت کو کھود رہی تھی؟
اسے کیوں نہ کر پائے سمار ہم
پریشان ہیں کاشیچ کی کشتیاں
سمندر کریں کس طرح پار ہم
نہ چھپنے کو آکاش ہی پاسکے
گرا کر سمندر کی دیوار ہم
جو آکار ٹوٹا ہمارا تو پھر
کہیں ہو نہ جائیں ناکار ہم

کھلی یوں نہ چھوڑی لاش تم
اڑھادو اسے بڑھ کے آکاش تم
جو ہے بند اس ناس کے غلامی
رک پڑ گئے راز وہ فاش تم
بدن میں کئی زلزلے دوڑتے
مرے ساتھ آتے ادھر کاش تم
دلچسپی سے مرے طلب میں روشنی
جو کر پاؤ کرو مرا ناس تم
ہیں جو بھی کرنا تھا ہم کر چلے
رہو جو گئے اس کی پادش تم

اگر یہ نہیں میرا ہم زاد وہ
مگر مجھ کو گستا ہے بباد وہ
جلا کر مکاں غیب روتا رہا
سڑک اور گھر کو ہو گیا شاد وہ
ہانچتے ہی منزل پہ چل جائے گا
ہوا گر طلبیوں سے آداد وہ
ہر آدھار کو توڑ کر کیا ملا
رہا جو بھر خود ہی برباد وہ
بہیں خوب اس شخص کو بھولنا
ترے واسطے بن گیا کھاد وہ

سوچیں تو کہاں اپنے نقد میں ستارے
 دھندلیں تو ہیں رات کے پتھر ہیں ستارے
 کی قسم بس اک آن میں صدیوں کی مسافت
 پر نوشتہ گئے آکے مرے گھر میں ستارے
 یہ جسم پہ جلتے ہوئے زخموں کے نشان ہیں
 یا چھوڑ گئی شب مرے بستر میں ستارے
 ہے کن جگہ کا تہ ہے مر و مہر کی لے یر
 یکس نے جڑے رات کی چادر میں ستارے
 دھندلا سا لگا ہوں میں کسی رات کا بد تو
 بجھے ہوئے کچھ یاد کے دفتر میں ستارے
 دن نکلا تو سورج میں دھسلا تیرا سراپا
 رات آئی تو چمکے ترے پسیر میں ستارے
 ہم جگہ کے پرستار تھے اک عمر سے فاضل
 او جیل ہوئے آنکھوں سے وہ دم بھر میں ستارے

ایسا نہ ہو کہ تنگی جا کا مغلہ بھی ہو
 شاید حرم دل میں وہ جلوہ نما بھی ہو
 ہر انتہا کے بعد ہو اک ابتدائی بات
 ہر ساعت دوام اسیر فنا بھی ہو
 کیا چپ کے بیٹھ جائیں کیں بھاؤ شام میں
 دستِ سحر سے تیر ضیا گر چلا بھی ہو
 کھیں تو ہم شکستہ دیوار جاں کا حل
 لیکن تجھے وہ لائے صداعتنا بھی ہو
 یوں رہ گزردل میں ہیں کچھ نقش جا بجا
 جیسے وہ اس نواح میں آیا گیا بھی ہو

پہر پرواز نہ موضوع حکایت سمجھے
طاہر جاں کو وہ لفظوں کی رعایت سمجھے
تھی وہ اک حسن نگراں باری وحدت کی جھلک
لوگ جس کو ترے پہلے کی رغبت سمجھے
کوئی سمجھائے گا کیسے صفت سنگ سے
جو گل تر کو ہی دسار ڈی نہرت سمجھے
مثل عاشاک رہے، مسفر موع روں
ہم مگر بسلسل کو فہمیت سمجھے
تقدہ عہد گزشتہ ہے کسے یاد مگر
ایک لمحہ تھا جسے ذہنت کی نہرت سمجھے

ایک دن سارا جہاں برس پکار رہا
پھر بھی میں تجھ کو بھلانے پہ نہ تیار ہوا
جو متا جانہ کبھی جھک کے تری لوحِ حبیب
حادثہ ایسا زمانے میں نہ نہ ہوا
ناز تھا لوں تجھے خاموشی لب پر اپنی
ایک الزام حیا با وضو تکرار ہوا
ہم تو خود خک تھے اور خاک کا سرمایہ بنے
نہم تیرا ہی مگر چشمِ فسوں کار ہوا
کھرا گیزر ہے یوں تیرے لبوں کی جنبش
حرفِ سادہ نہ ہو اطالعِ بیداد ہوا
جس سے بچنے نے کیے ہم نے بجائے چراغ
دل اسی رنجِ سرِ شام سے دوچار ہوا
دعویٰ جب سایہ نبی ہم کو خدا یا د آیا
کام اچھا تھا پہ منیت کش دیوار ہوا

جب کجا زلم کزی دسوپ کا مکنا ہوگا
 یاد کر کے وہ گئی رات کو رویا ہوگا
 سر پہ آجائے گی سورت تو مرا کیا ہوگا
 میرا سایہ تو مرت پاؤں سے پتا ہوگا
 صبح کے وقت یہ مٹی کی سہانی خوشبو
 رات بھٹکا ہوا بارں کوئی برسا ہوگا
 اس کے شکریں میں پھر کی صورت آتی
 پہلی تصویر کو تالاب میں پھینکا ہوگا
 لہر لگی سی فضاؤں میں جو ابھری ڈوبی
 ننگ پتا کوئی اُس شاعر سے تو نہ ہوگا
 اب نے ڈھونڈنے جاؤ گے کہاں تک آخر
 تم جسے آدمی کہتے ہو چھلاوا ہوگا

سانپ نڈی کبھی بے چین سمندر آئے
 رات خوابوں میں یہ بکھرے ہوئے نظر آئے
 پہلے تھی دم بو تو جس قزح رنگ شفق
 اُس کو سوچا تو کئی رنگ کے پیکر آئے
 لمحہ لمحہ بہ سستی ہوئی برسات کی شام
 پھول سا کوئی بدن بیسے چرا کر آئے
 میٹھے کی دھوپ میں برگد کی بلاتی چھاؤں
 یاد گاروں کی وہ تصویر برابر آئے
 ہم تو نکلے ہیں یہی سوچنے کے گھر سے اپنے
 مرحلہ سخت ہے اب پھول کہ پتھر آئے
 دیکھتے ہی جسے اندر سے پھل جانیں ٹوک
 ہم تو اُس آگ میں بھی اُتھ جلا کر آئے
 کبھی اُس نے کبھی منزل نے صدا دی مجھ کو
 مرحلہ سخت مری ناہ میں اکثر آئے

جاوید نبیل

کس کو فرصت کہ اٹھالائے وہ پتھر سارے
 خواب مٹھائیں چلے آئے ہیں ڈر کر سارے
 رات ترتیب سے کھجیں کہ گنوا دیں خود کو
 شہر میں بند ہیں آنکھوں کے مقدّر سارے
 دھوپ دہلیز سے لٹے گی دعائیں لے کر
 بند کھڑکی کو صدا دیں گے سمندر سارے
 بھول کر بس کی غلیبوں میں چلے تھے شاید
 چھوٹ جاتے ہیں مری قید سے منہ سارے
 ریت میں ڈوب گئے ہیں وہ خیالی چہرے
 میری آواز کو آسب سمجھ کر سارے

وہ خواب رنگ ہوئے آہٹ سحر سے پھر
 گلی میں دھوپ اگلی رات کے فجر سے پھر
 جزیرے ڈوب گئے رات کے سمندر میں
 زمین بھول گئی بادلوں کے ڈر سے پھر
 خدا نے روک لیا سانحہ زمانے پر
 وہ آنکھ بند ہوئی فرزند کے اثر سے پھر
 چلے تھے لوگ ہواؤں سے دوستی کرنے
 گھروں کو لوٹ گئے بے سبب سفر سے پھر
 کواڑ بند رکھو کھڑکیوں کو سمجھا دو
 دعا کو ہاتھ اٹھاؤ کہ آگ بر سے پھر

نقی علی خاں ثاقب

یہ کوئی دردِ شفقِ مگوں نہ زخمِ بہتابی
تمامِ عالمِ ہر کاں فہارِ شبِ تابانی

نظرِ نظریں فروزاں ہے تیرگی کا بہو
نفسِ نفس میں چہ انوں کا قہرِ سیانی

صلیبِ زخمِ ہے بھٹی ہے سرخوشی کی کرن
فسونہِ سحر نہیں رنگینی سحرِ تابانی

ازل سے چشمِ جہوں نحو خوابِ مستی ہے
تمامِ ہوس و غرور ہیں خارِ بے خوابی

طلسمِ خوابِ تنہا نے کر دیا یکساں
وہ تشنگی کا ہومہرا کہ سہلا شادابی

شعورِ بن کے دھڑکتی ہے ذہنِ گیتی میں
مرے خیال کی ہر خستگی و بے تابانی

سکوتِ شب میں ستاروں کا گونجتا سنگیت
شعورِ کار و کھنڈ - گ " " خواب

نقی علی خاں ثاقب

یہ سانحہ تھا، ملاقات اور باقی ہے
ٹہر بھی جاؤ کہ کچھ رات اور باقی ہے

فسانہ شہب ہستی تو کہہ چکے لیکن
یہ رنج ہے کہ کوئی بات اور باقی ہے

اسی امید میں تودے رہی شمع حیات
سلگ بھی جائے تو برسات اور باقی ہے

فنا کے نام پہ لبیک کہہ چکے ورنہ
وجود کشمکش ذات اور باقی ہے

تُو مجھ کو بھول بھی جائیے مگر خیال رہے
کہ کچھ دنوں تو ترسائے اور باقی ہے

• وہ شمعیں جب بھی ملے ہمسے آکے رستے میں
ہیں لو ہوگی خوشی اس کو پا کے رستے میں

حضور حسن بھی سرگوشیاں سی ہیں اس کی
نہیں ہے کوئی رکاوٹ صبا کے رستے میں

کبھی تو یاد کسی دل میں چٹلیاں لے گی
کبھی تو پھول کھلیں گے وفا کے رستے میں

کیسا شوق ہے منزل کی سمت بڑھنے کا
خود اپنے ہاتھ سے کانٹے بچھا کے رستے میں

یہ فینچے کس کے لیے سینہ چاک کرتے ہیں
یہ گل شگفتہ ہوئے کیوں صبا کے رستے میں

وہ دن بھی عید سے کچھ کم نہیں تھے اے منظور
جب ان کا ساتھ رہا تھا وفا کے رستے میں

شفقِ صفات جو پسگرد کھائی دیتا ہے
ہر اک نگاہ کا محور دکھائی دیتا ہے

ادھر کھلی کوئی کھڑکی نہ کوئی دروازہ
جہاں سے آگ کا منظر دکھائی دیتا ہے

کہنے تو کیسے یہ اندھی رفاقتوں کا سفر
نہ کوئی چہرہ نہ منظر دکھائی دیتا ہے

یہ تجربہ بھی عجب ہے فریب کھانے کا
سرابِ دشتِ سمندر دکھائی دیتا ہے

نظر نہ آنے تو سو وہمِ دل میں آتے ہیں
وہ ایک شخص جو اکثر دکھائی دیتا ہے

پڑے ہیں بند سبھی زینے ان تہمتوں کے دبیر
جہاں جہاں سے تراگھر دکھائی دیتا ہے

بھول بھری ہوئی یادوں میں کک ہے کتنی
ڈوبتی شام کے اطراف چمک ہے کتنی

منظرِ محل تو بس اک پل کے لیے ٹھہرا تھا
آتی جاتی ہوئی سانسوں میں ہلک ہے کتنی

مگر کہ ٹوٹا نہیں شاید وہ کسی پتھر پر
اس کی آواز میں پائندہ کھٹک ہے کتنی

جاتے موسم نے بھینچ چھوڑ دیا ہے تنہا
مجھ میں اُن ٹوٹے پتوں کی جھلک ہے کتنی

اپنی ہر بات میں وہ بھی ہے حسینوں جیسا
اس سراپے میں گر نوک پلک ہے کتنی

اک بار تو جی کرب کے مھرا سے گزر جا
 اے اور میری فات کے ساگر میں اتر جا
 ممکن جو نہیں عمل کی طرح کھل کے نکھر تا
 تو میری طرح ریت کے دھندوں سا ' نکھر جا
 اے دل میں ستمی ہوئی یادوں کے لاؤ
 تو میرا نقد ہے تو اتنے پہ نکھر جا
 کھل کر کسی چہرے کو کبھی خود سے دیکھوں
 لبوں سے تنگ امیری آنکھوں سے اتر جا
 پھر دیکھ رہا ہوں کسی آواز کا سایا
 چپ چاپ سگلتے ہوئے اے وقت بھر جا
 جذبات سے بوجھ ہے تو ٹھکھو دگھائی
 میں ریت کا دریا مجھے سیراب تو کر جا
 چوہا ہے تصور میں کسی یاد کا چہرہ
 اسے نہ ہر حقیقت امیری رنگ میں اتر جا
 گزرتے ہوئے لمحات کی خاموش حد میں
 آزاد! متعجب میں رہاں گی تو نہ ہر جا

ہر دُعا میں ہیں ہیں بھٹکتے دشت خوابوں کی طرح
 جسم میں رہتا ہوں میں ناناہ ظراہوں کی طرح
 کھو گئے صہ یاں وہ میرا آدمی میں منزل شمشکوں
 کون مھرا میں بھٹکتے ہیں مسراہوں کی طرح
 اپنی اپنی قیوں میں اترے کوئی چادر نہ تھا
 ہو گئے تھے خود پہ وہ نائل عذابوں کی طرح
 ہاتھ آہینچے نہ تھے تھقیق کے سہل سر گئے
 ہم ہیں تہہ خانوں میں ناخواندہ کتابوں کی طرح
 میری شہرگ میں اتر آیا فنا کا یہ تناؤ
 کچھ گئی ہے جسم کی رگ رگ کتابوں کی طرح
 میرے حوں کا قطرہ قطرہ پی پکے کائے سول
 اب کھلا کہ سخت تھے سادہ جو بولانی طرح
 اسیر حالت ہے مرے سائے سم جو بالہ شام
 ہر بے شو شہدش تھا آفتابوں کی طرح

جب تک کسی کے سخن کی جلوہ گری نہ تھی
 دُنیا بے تابِ گلِ سیاہی کوئی بات ہی نہ تھی
 شامِ فراق اتنا اندھیروں کا تھا، نجوم
 جلتے ہوئے چراغ میں بھی روشنی نہ تھی
 یہ کیا ہوا کہ آج وہ تیور نہیں رہے
 کل تک دراجِ سخن میں یہ سلوگی نہ تھی
 میری طرف پھٹکے ہوئے جامِ آگئے
 جہلم کو کھل آؤ، دے لیکٹی نہ تھی
 وہ آج اپنے شہر میں اجنن سے ملے
 کلی میری فصلِ بن کے لیے پہنی نہ تھی
 تھی ایسی بات ہی کہ قدم میرے رگ گئے
 وہ دکھ اتنی دور تو اُن کی گلی نہ تھی

اک لکھ سکوں کے لیے دل ترس گیا
 گو اُن کے انفات میں کچھ بھی کمی نہ تھی
 کینِ حیات، عالمِ مستی، سرورِ شوق
 تجھ میں یہ بات اسے دلِ گلِ سیاہی نہ تھی
 ہر چیز جیسے جلوہ طرازِ بہار تھی
 جب تک سری امید کی دنیا مٹی نہ تھی
 اُس بزمِ دلِ فروز کی کیا کیے اے نظیر
 جس کی فضا میں روشنی تھی، تیر کی نہ تھی

خود بخود دیدہ و دل میں جو سایا جانے
ہائے اُمّی شخص کو کس طرح بھلایا جانے
کم سے کم اُن کو قصہ میں جایا جانے
تربط پر کیف کسی طرح بڑھایا جانے
ایک اک ذرے کو آئینہ بنایا جانے
جلوہِ محسن نظر اُن کو دکھایا جانے
بات جب ہے کہ گزرے بلبلِ ناکِ پگریں
شوق سے حالِ شب بھر ستایا جانے
وہ داغِ ہم ہیں کہیں اور کہیں لالہ و مصل
و امین شوق کو کس کس سے بچایا جانے
کیسی پا بندی زنداں کہ ہے فطرتِ آزاد
خونِ دل سے چمنِ تازہ بنایا جانے
شیوہِ ضبط کا اے دستِ تھما سلیپی
دل کا ہر راز خود اُن سے بھی چھپایا جانے

اُن کی محفل میں اگر رہم زباں بندی ہے
قصہ شوق لگا ہوں سے ستایا جانے
کہ نہ تھا دل کے لیے عشق کا غم ہی دارب
اور اُس پر غم دوراں بھی اٹھایا جانے
سایہِ برقی میں اے جوشِ خاقِ تعمیر
آشیں روزِ محنت میں بنایا جانے
ہونے پائے نہ کہیں زندگی بلکہ کیفِ نظیر
ایک ہنگامہ خاموش بچایا جانے

دھوپ نکلی دن بھی گزرا ، شام سر پہ آگئی
 پہلوں کی رات پہ کبوت کی اداسی چھا گئی
 سرخیری پاگل ہو اکیلا کل میں سبھا گئی
 پختہ رو کو چھوڑ وہ گنڈ نہ یوں پر آگئی
 جسم کے دغی کھڑے ہونے لگے تو شک ہوا
 کھر کیوں کو کھولا تو سمجھے کے سردی آگئی
 گر گیا گل شاخ سے وہ ایک برگ سبز بھی
 اک نہت کی تسکن کو نیند جیسے آگئی
 جنگلوں کے قافلوں کی ہر ہی کہات کیا
 شام سے پہلے ہی اپنی راہ جب کھلا گئی
 جا بجا میرے بدن میں آہے سے چمگئے
 بوند پہلی بارشوں کی اس طرح ہٹا گئی
 سنا سے ایسے ہی کہہ آہو تھا موسم شوق
 سرخ ساری وہ پہنچے جنت کے اوپر آگئی

سانے کی مینر چپ چاپ وہ بیٹھا رہی
 برف دھبے دھبے تہ میں پانی کی گھٹتی رہی
 کیا پتہ اس کو کہاں تک سبز مٹی ہو گئی
 وہ تو اک میدا فانی مذہبی کی طہر سہتی رہی
 آخری زینہ بھی طے کرنے کو اس کے جسم کا
 سانس میری خواہشوں کی میری حیاں چڑھتی رہی
 دشت میں گولن کے ہم تو ویسے ہی جھلٹے رہے
 جلنے وہ کیلئے تھلا پنے سر پہ جو پھیلی رہی
 میں تو خود ڈوبا جو یہ تھا مجھے کیا علم تھا
 سیل میں اظرف کی کپ تک زمیں ڈوبی رہی
 کلن میں شہنم کے جانے کہہ دیا کیا مات نے
 مات بھر شہنم لپٹ کے پتوں سے روتی رہی
 آج اس پہ خون کے کچھ دجے سے پائے گئے
 ایک عرصہ تک شوق جو رہ گزرا سوئی رہی

تیسے چمکا کے شہرِ مظلوم میں خود ضبط و بے چارگی کی طرف بڑھ گئے
ضرب اپنے خمیروں پر سہتے ہوئے سرحدِ عاشقی کی طرف بڑھ گئے

میرے انکار کے شہد پروں کی ہوا میری پرواز کو تیسرے زرگر گئی
جن کے شہد پر سمٹتے رہے وہ مگر منجھ بے بسی کی طرف بڑھ گئے

سادے اقوال کے آئینے توڑ کر دیر تک زخمی ہاتھوں کو دکھایا کہ ✓
اور جب ان سے بہہ کر لہو تنہم گیا ہم نئی زندگی کی طرف بڑھ گئے

اپنے انکار کی روشنی لے کے جو اپنے فردا کی تاریکیوں میں رہے
مفسرِ بگوں تھے چپ نہیں رہ سکے قتل و غارت گری کی طرف بڑھ گئے

مقتلوں کی زمیوں پہ دیکھا تو کیا چند لاشیں لہو کا بس ایک دائرہ
اور پھر دائروں سے جو سورج چلے رقصِ تیسرہ شبی کی طرف بڑھ گئے

دوستی کی کٹکٹش میں ذہن ہے الجھا ہوا
 شیشہ دل ہے کسی پتھر سے بھرا یا ہوا
 دوستو! مجھ کو تو رہنے دو چلوں میں نئی
 پہنچ آیا ہوں میں اپنا آشیانہ بناتا ہوا
 ظلم کی تاریخ دہرانے لگا ہے آج بھی
 کون ہے یہ انہی زنجیر سے پٹا ہوا
 مدد شئی آنکھوں کی دھوکہ دہی ہو رہی
 آپ کی کہانی سنی ہے کبھی دھوکہ ہوا
 کب تک آخر ذرا بھر میں گئے تھے قفسِ قہم
 اک مافر کب تک پھر تار ہے بھٹکا ہوا
 گردشِ حالات کا غم ہی جیسے تنہا شکار
 ایک فشر میرے سینے میں بھی ہے اتر چلا
 کاش دل جانِ جسم ہی کی اک ہلکی کرن
 ہے شبِ بزمِ اندھیرا دور تک پسلا ہوا
 ان کی کم آئینہ نظروں سے ملو کچھ بھی جیسا
 میں بحرِ مٹل میں فنیو! اور بھی تنہا ہوا

تم کو فُش فُش میں مسرت کی ہے تلاش
 لیکن مری حیات کے نئے ہیں دل غرض
 کس دشمنِ وفا کی نگاہیں بیک گئیں
 سہو نظر سے ہو گیا جھوٹا راز فاش
 اس سوچ میں ہوں کس کی پریش کو دل بڑھے
 پتھر کے دل میں بیٹھ گیا ہے صنم تراش
 ماس آگئیں حیات کو ایذا پسندیاں
 بحر تے میں دل کے زخم تو بڑھتی ہے پھر
 کتنے جن سے جھڑے تھے مگر عینات کے
 کہ حادثے نے کر دیا ان کو بھی پاش پاش
 مغربِ چشمِ دوست نے چیر ڈالا ہو کہیں
 تارِ بیاہِ دل میں ابھی تک ہے ارتعاش
 اس روشنی کے دور میں یہ آج کا سماج
 تہذیبِ نو کے دوش پہ ہے ایک دزدہ لاش
 یوں آبرو دے عشق نہ ہوتی مصلیٰ مصلیٰ
 تھوڑا سا ہمارا دیتے اگر تم ہی مجھ کو کاشش
 سب کو کہاں نصیب ہے نیترا نشاۃِ خم
 اک میں ہی ہوں کہ رہتی ہے غم کو مری تلاش

ریزہ ریزہ مرانا توں میں اڑاتا جائے
کوئی بنجارہ مجھے راہ پہ گھاتا جائے
سر تو کیا، سارا بدن خون میں تر ہے اس کا
دو بدو تیغِ نفس سے کوئی لڑاتا جائے
ہاں، وہ شہزادہ اسی طرح۔ اسی طرح لڑے
تھوڑا اور بھی کچھ دور یہ قلعہ جائے
کب تلک بچتا رہوں سوجھ بوجھوں سے آخر
ہیں منہ کو بھی اک بار کھینچا جائے
آہنج ایسی، کہ گھلٹا سا لگے سارا وجود
جسم ایسا، کہ رگِ جاں میں اترتا جائے
ہر نیا شہر، نئے چہروں میں باندھے مجھ کو
ہر نیا چہرہ، نئے زخم لگاتا جائے
چھپ کے بیٹھا ہے مری گھات میں شاید کوئی
پیر پر ایک پرندہ ہے، وہ سہا جائے
لاش میں تو زسکوں اس سے تلتی بھی کمال
گو، ہر اک رشتہ اب اس شہر سے ٹوٹتا جائے

ایک طوفان کہیں سوجھ ہو امیں گم ہے
شب کا سا نا، ابھی سیلِ صدا میں گم ہے
کون پہنچائے مرے شہرِ سلامت میں، اسے
میری آواز رو صوت و صدا میں گم ہے
دن، کہ بکھرا تھا خدِ ریزوں سا چہرہ آگے
اور شب، کہ کڑوا ہوش رُبا میں گم ہے
کب تلک کرتا رہوں میں کسی صدمہ کا طوطا
کون ستارہ مری خاکِ فوا میں گم ہے
دستِ ارمین و خاکِ گم تھی پروں میں جس کے
وہ پرندہ کہیں گردِ آبِ غلام میں گم ہے
کل تلک جس کے اشدیں پہ تھا موسمِ کھڑک
آج وہ دستِ ہنر، شہرِ دعا میں گم ہے

عبد اللہ کمال

پھٹتا کس ہوں اب کرے تو شکار مجھے
 کسی بھی شے سے نہ ہنگام میں آتا۔ مجھے
 نشان شکنہ ہوں شکست خوردہ کبھی
 کبھرتے صفوں کے نیزے سے متاثر مجھے
 وہ سلسلہ ہوں سفر کا زمیں گئے ہیں تشر
 تو حرف حرف میں اک بار پھر اُٹھا۔ مجھے
 دکھائے جاگتی آنکھوں کو اک جھلک اپنی
 کیے ہے گرم صف کوئی خواب۔ مجھے
 ملگتی ریت پہ سے ہیں پھر کئی چہرے
 نہ دھکے پھر سے کہیں درد کا جہاز مجھے
 نہ کوئی سمت ہے اس کی۔ کوئی منزل ہے
 ہجر آن بھی ملتا ہے بے کنار مجھے
 پکارتا ہوتا ہے شعلہ سا مجھ میں ہر لمحہ
 ہے اب تو برف کا موسم ہی سا نگار مجھے
 الجھ نہ بانے کہیں دھند میں تری آواز
 اکھڑتی سانس کا نغمہ ہوں مت پکار مجھے
 ہر ایک لمحہ اُسے عکس مٹائے کمال
 نہ کر دے کوئی بھی لمحہ گناہ گار مجھے

سو کھے لبوں کو کرب کے شاداب سم لے
 کھارے سمندروں سے جواک بارہم لے
 بے جہم خواہشوں کو ہوا میں بکیر کے
 انہماں آہنوں سے کئی بارہم لے
 پیوند خاک ہو گئی جذبات کی فہم لے
 اس شہر آرزو میں فلک بوس غم لے
 بازو جدا ہوئے توئی تجھے نیام لے
 اور انگلیاں جو ترش تو لوں دھم لے
 لفظوں کے بندھنوں میں خدا بھی جکڑی
 مجھ کو ہر اک مقام پہ گونگے جنم لے

جانے کیا ہواب کے سفر میں راہ کھن جوتی جاتی ہے
 چلتے چلتے تھک جاتا ہوں بیٹے بیٹے نیند آتی ہے
 سوکھے پتوں کی آوازیں بھی بھی گونجن رہی ہیں
 ستارے کی نازک دیوہی رہ رہ کے گبراجاتی ہے
 کمرے میں خاموش دھواں ہے جلتی بجتی ساری فضا ہے
 ہر لمحہ یادوں کی گرمی تنہائی کو بچھلاتی ہے
 صاف کبھی بھی ہونہ سکیں گے جسم کے یہ سیلے پیرہن
 روز اسے دھوتا ہوں لیکن گردِ جمی ہی رہ جاتی ہے
 کونوں کے گنہام بھنور میں غم کے اندھیرے غلب نہ جائیں
 تیزا جالے کی لہروں میں رات کی کھسکی ملی کھاتی ہے
 ٹاکسی کے دروازے پر امیدوں کے لوگ کھڑے ہیں
 خواہش کی کز در صدا ہے ہنگاموں میں کھو جاتی ہے

خون دل میں جگادیا تو نے
 مجھ کو پاگل بنا دیا تو نے
 بزدل کی آس دے کے مجھے
 خاک میں کیوں ملا دیا تو نے
 ابر بن کر رواں تھا گردوں پر
 کس بنور میں پسند دیا تو نے
 ہاتھ سورج کو چھو کے راکھ ہو سے
 حوصلہ بھی مٹا دیا تو نے
 راہ جو دی تو پاؤں کاٹ لیے
 منزلوں کا پتہ دیا تو نے
 مجھ کو کر کے دوال آمادہ!
 خود کو بھی تو مٹا دیا تو نے
 خود کے دل میں بھی سیاہی کا
 پہول ساک کھلا دیا تو نے

’چمکے چمکے‘ دھیرے دھیرے اکھ سے اوٹھل ہو جاتے ہیں
 وہ لمحے جو دل کے سونے پتھر پر پہول کھاتے ہیں
 لو ہے کی اک اونچی سی دیوار کھڑی ہو جاتی ہے
 دیشم سے دو ہاتھ مجھے جب اپنی منت جلاتے ہیں
 میرے دل پر آوازوں کا نیا دو جب پھسما ہوتا ہے
 ستارے کی دیواروں میں دروازے کھل جاتے ہیں
 تنگی سرکس، بڑا سا برگد، ذخی سورج پاگل دھوپ
 کیجیے کیجیے منظر میری آنکھوں میں ہر اتے ہیں

غزل

لبودن میں نہیں ہے ہوا کا خدشہ ہے
 کہ میری شاخ پہ اب مرنے کا پتا ہے
 ہوا و تم بھی یہاں سے دلے قدم گزرو
 کہ اس خرابے سے اکثر دھواں سا اٹھتا ہے
 میں بیاس بیاس چٹانوں کے دھیاں چرنا
 خبر نہ تھی کہ مرے ساتھ ساتھ دریا ہے
 گل نہ جانے اسے بھی کہیں کوئی دستک
 جو ایک لمحہ فرصت بچا کے رکھا ہے
 بدل نہ ڈالے کہیں رنگ آسمان چلیے
 کہ دیکھ آئیں سیر شام سرخ دریا ہے
 دھواں دھواں بھی بدن سے گل کے چرخا ہش
 ہے اور کیا جو بدن میں ابھی سلگتا ہے

یہ کیسی سوچ ہوں میرے جسم و جان میں ہے
 کہ ریت اڑتی ہے طوفاں سا بادبان میں ہے
 جو بات کہتا ہوں لوگوں کے دل میں جھتی ہے
 نہ جانے کون سا کاٹا مری زبان میں ہے
 سناؤں کیسے کہ خود میں نے کاٹ لی ہے زبان
 اسی کے ذکر کا زہر اب داستان میں ہے
 کبھی کی تم گئی آندھی بکھر گئے بادل
 مگر وہ ہے کہ چھپا اب بھی سائبان میں ہے

نہ کوئی حوب تسلی نہ سنگ شکوہ ہے
 دیارِ درد میں لئے کوئی ترستا ہے
 ترے خیال کی پیغمبری کا کیا کہنا
 نفس کی آمد و شد ہے نیازِ دنیا ہے
 کتاب کیا ہے تری جستجو کا دروازہ
 طائر تھے پانے کا ایک رستہ ہے
 میں کیسے پیاس بھاؤں میں کیسے پار اتوں
 رکھوں تو ریت کے دریا میں پھول جتا ہے
 تری گلی کے درپے گلاب ہیں لیکن
 تری گلی میں جہنم کا دہر پھیلا ہے
 سنگی آگ میں لکھ پھسلتی برف ہے عمر
 مزاجِ زہیت بھر کے چراغ جیسا ہے
 تسار بھولا ہوا شعر تو نہیں طاہر
 یہ اتنی رات گئے کون کھٹکھٹاتا ہے

تلخ حقیقت پی جاؤں
 آؤ پھر سستہ طابینیں
 آویزاں تصویروں سے
 دل کہتا ہے تم کہہ دیں
 دیکھ کے پستی کا منظر
 میناروں سے کوہِ پڑیں
 فوٹ و لم بو دم جیسے
 درد میں ڈوبی آوازیں
 کاش کہ ہم بھی جن کی طرح
 سورج کے ہم راہ چلیں

عوض سعید کی کہانیوں کا نیا مجموعہ تیسرا مجسمہ

یہ افسانہ نگار اپنے حل و احوال سے پوری طرح باخبر ہے اور اپنے سانچے کے دکھ
در میں برابر کا شریک ہے۔ عوض سعید کی کہانیوں کو پڑھتے ہوئے مجھے ایک تیز آئینہ
مرآت کا احساس ہوا۔

• سینکڑوں حالاً آدمی اور موزی بہت عمدہ افسانے ہیں دونوں میں وہ غیر
متوقع نفسیاتی یا پراسرار پہلو جو آپ پیدا کر کے افسانے کے دنیا آشنا دیتے ہیں موجود ہے۔
ان افسانوں میں اسرار طبع پر تیر نہیں رہے ہیں بلکہ بلنہ سہ آبجور رہے ہیں۔
شمس الرحمان فاروقی

عوض سعید کو کہانی بننے کا ایک خاص ملکہ ہے اور قدرت نے اسے کہانی بیان
کرنے کا کلمہ بھی عطا کر رکھا ہے نتیجہ یہ ہے کہ نہ صرف اس کی کہانی میں جھول نمودار نہیں ہوتا بلکہ
وہ مکالموں کی بے ساختگی، شاہدے کی گہرائی اور زبان و بیان پر عبور کے باعث قاری کی
توجہ کو ادھر ادھر بٹھکنے نہیں دیتا۔ (ڈاکٹر) وزیر آغا

عوض سعید ان ادوار افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنہوں نے اردو میں مختصر کہانی کی سطح
کو بلند کیا ہے۔ وہ زبان پر تلہ ہی نہیں بلکہ زبان کو انتہائی تخلیقی آغاز میں برتنے کی نایاب صلاحیت رکھتے ہیں
ان کے ہاں ارشادیت کا استعمال صرف انداز کا ایک ایسا اہلکار ہے جو ان ہی کے لئے مخصوص ہے
(ڈاکٹر) عالم خوندمیری

عوض ایک ایسا افسانہ نگار ہے جس کی کہانیاں پڑھنے والوں کو اس سے حسرت نے پرکھائی
ہیں اور جب طے پڑے گی اس سے طاقت مکمل رہ جاتی ہے تو پھر اس کی تحریروں میں اسے عباد
کاش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ (ڈاکٹر) عظیم المومنین اعظمی

عوض سعید کا نیا کہانیاں کئی اعتبار سے اس کی پہلی کہانیوں سے مختلف ہیں نفس انسانی کی
انوکھی اور سرسبز کیفیات اس کے تحریروں اور موجودہ عہد میں انسانی رست کی یہ خوبصورت حال کو
انہوں نے بس کہانیوں میں بڑی فن کاری اور خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ (ڈاکٹر) مفتی تبسم

زیر اشاعت - ذرا شعر و حکمت حصہ ۱۴ - ۱۳ - ۱۲

یہ بات کر گئی کس درجہ سوگوار مجھے
گماں نے توڑا سرِ بزم اعتبار مجھے
میں اپنے بوجھ تلے دب رہا ہوں ہر لمحہ
تو میرے دوش سے اب تو ذرا اتار مجھے
میں اپنے آپ میں ہر لمحہ آدمی ہوں نیا
سمجھ نہ پہچلی رُتوں کی تو یادگار مجھے
سمٹ کے برسوں میں آیا تھا اپنے مرکز پر
یہ ایک پل میں کیا کس نے بے کنار مجھے
گئے دنوں کو کہانی نہ یوں بنا سہرا
ہٹ کے دیکھ نہ اس طبعِ بار بار مجھے
یہ مجھ میں کون چھپا ہے گناہ کی صورت
یہ کون کرتا ہے ہر لمحہ سنگِ سامنے مجھے
میں نہیں ڈرا ہوں تو آنکھیں جھپکے والی ہیں
یہ کس دیار میں لائی ہے روگردان مجھے

اک حادثہ تھا جو گزرا کوئی حکایت کیا
پتھر کے مجھ سے وہ خوش ہے تو پھر حکایت کیا
میں خود سے ہو کے جدا پھر رہا ہوں تیرے بعد
بھلا دیا جو تھے بھی تو اس میں حیرت کیا
گئے دنوں کا کوئی ربط معتبر بھی نہیں
تو اس خلوص سے ملنے کی بھی غایت کیا
یہ مجھ میں کون بھلا آخری کرن کے ساتھ
یہ رات بھی ہے کڑے کوس کی مسافت کیا
ہو اپنگ دے کسی دشت یا سمندر میں
چکیدہ برص کی اب پڑ کو ضرورت کیا
نظر میں خون اگر ہو گئی امید کی نو
ہزار قافلہ والوں کی بھی رفاقت کیا
رہیق کار کچھ ایسے بھی کم سواد ملے
جو نفرتوں میں بھی مخلص ہیں محبت کیا

سو لے ہتے سوکھی ہنسی نمڑے حلہ کا ہار لیے
 اور گھر رہے ہیں جھل جھل سوکھا پن، سبھا رہے
 کر نیو تیکھے پیچھے ہے سننے کی سرکار لیے
 آگے سر کیں بھاگ رہی ہیں جسموں کا انبار لیے
 جشنِ شب کے بعد سحر کے سورج کی جب آنکھ کھلی
 مریاں ساحلِ چہرے پر تھا کوڑھ کے سب آثار لیے
 کتوں سے بڑھوانے رکھی مٹاؤ توتوئیں رہی
 گھوم رہی ہے اب تک لوجی بیٹے کا دوتا رہے
 جشنِ مناجاتِ یادِ موت دیں نورِ گردن کو سوچو تو
 لونے ہیں جانبا زسبا ہی سب سوکھی تلوار بے
 میر کا فذ پر بے مٹا اپنے کاؤں کا لقتہ سندھ سا
 بھراک باؤں گھٹیوں گھٹیوں گھوٹے ہے پرکار لیے
 المیہ مارے کے ساتھی مارے اجیارے میں حاکم تھے
 ہم پر سب الزام تراشے ہم نے سب سہکار لیے
 ناکھ تاشا ہم لوگوں نے پر نہ یہ اسرار کھلا
 کیوں پاگل سا گھوٹے ہے وہ پرسوں کا اخبار لیے
 سوکھے ہونٹوں کے چلو پھیلاؤ تو کس کے آگے
 ساگر ہی جب جھیل رہا ہو سوکھے کا آزار لیے

فكر وفن

مطالعہ اقبال کے چند پہلو

اقبال کی شاعری کے سلسلے میں ہندوستانی اور بیرون کارویہ یا تو معاذ اللہ رہا ہے یا سرحدستانہ بمبھوں کے نزدیک ان کی شاعری اس لیے درخور اعتنا نہیں ہے کہ وہ تحریکِ پاکستان کے رہبروں بلکہ سوسائٹس نے۔ آری مالیک ان کی شاعری پر اس نظر سے کی جھوٹ تک نہیں پڑی ہے۔ اقبال کا انتقال ۱۹۳۸ء میں ہوا تھا، اور آباد میں منصفہ مسلم لیگ کانفرنس ۱۹۳۰ء میں اپنے خطبہ صدارت میں انھوں نے یہ تجویز پیش کی تھی کہ غالب مسلم آبادی کے مصوبوں کو کارایک ایسے خطے کو جو دیکھایا جائے یہاں مسلمان اپنی زندگی کی نئی ثقافت کے مطابق تشکیل کر سکیں اور اس کا نظم دست ان کے ایسے ہاتھوں میں ہو۔ پاکستان کا نفاذ انھوں نے استعمال نہیں کیا تھا۔ گو ارمغانِ مجاز اس کے انتقال کے بعد شائع ہوئی، لیکن ۱۹۴۴ء کے لگ بھگ ان کی شاعری اپنے نقطہء مروت پر پہنچ چکی تھی۔ اس لیے ان کے سیاسی مسلک اور سوتف کی بنیاد ان کی شاعری سے اعمام برتا جب کہ اس میں اس کی اطمینان کوئی جھلک نہیں پائی جاتی، کج نہیں اور مطلق نہیں تو اور کہہ ہے :

بمعنی وگوں نے جن میں ہمارے چند سربراہ اور متد شعرا بھی شامل ہیں اس امر کی شکایت کی ہے کہ اقبال کی شاعری میں ہندوستانی نہیں پائی جاتی۔ لیکن اقبال نے اپنی شاعری میں دوسرے مذاہب کے سربراہوں کے ہاسے میں جتنی تغلیں اور جس درجہ عقیدت اور محبت سے لکھی ہیں اور ہندوستان کی سرزمین کے دڑے دڑے سے جس دالہانہ شیفنگی کا بھرپور اظہار کیا ہے اس کی مثال کسی اور دو شاعر کے یہاں تلاش کرنا فعلی جہت سے کیا یہ امر اقبال کی ذہنی فراخ دلی اور وسیع الشرائف کی دلیل نہیں؟ تری پسندوں کا معاملہ کچھ کم بخت نہیں ہے۔ ایک طرف وہ متعدد شاعری اور ادب کا دھندلے پڑنے سے نہیں اگنے۔

دوسری طرف اقبال کی شاعری میں ایک مخصوص ذہنی لنگر سے متعلق ہو کر بھرپور اٹھتے ہیں اور اسے تنگ نظری، جہت پسندی بلکہ کاشٹنم تک کا نام دینے سے نہیں چوکتے۔

لیکن ناتھ آزاد نے حال ہی میں "اقبال اور مارکس" کے عنوان سے اپنے مضمون میں اس بات پر زور دیا ہے کہ اقبال کے نادان قدر دانوں نے ان کے لیے سوشلسٹ کی جو اصطلاح استعمال کی وہ نواور ہے معنی ہے۔ اقبال بلاشبہ سوشلزم کی تحریک سے دلچسپی رکھتے تھے اور سرمایہ داری کے خلاف جو زبردست انقلاب روس میں برپا ہوا تھا، وہ اس سے بنیاد ساز ہوئے تھے۔ اور ان کے دل میں غریبوں اور مزدوروں کے لیے جو سرمایہ دارانہ نظام کی آسیا میں صدیوں تک پیسے گئے تھے، بے اندازہ جہت تھی، لیکن انھیں سوشلسٹ کہنا صحیح نہیں ہو سکا۔ کیوں کہ اسلام اگر ایک تکی مضابطہ حیات ہے اور اقبال کے لیے یہ امر جزو ایمان تھا، تو اس میں سوشلزم کا پیوند نہیں لگایا جاسکتا۔ کیوں یہ دونوں بنیادی طور پر دو مختلف ideologies ہیں۔ اقبال تاریخ کی مادی توجیہ کو یکسر غلط سمجھتے تھے اور ان کا نقطہ نظر جن روحانی اور اخلاقی اقدار حیات کا حامل تھا، ان کے اور سوشلزم کے درمیان نہ صرف کوئی شے مشترک نہیں ہے بلکہ وہ ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ دیکھ لیجئے اسلام میں طوطہ پر سرمایہ داری کے خلاف ہے اور ایک مخصوص جہت کے ہاتھوں میں سرمایہ اندوزی (Accumulation of capital) کو کسلی انسانی کے خلاف ایک گہری سازش تصور کرتا ہے۔ میں لیکن ناتھ آزاد کو دلائے سے چوری طرح متفق ہوں اور اس پر یہ اضافہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ اقبال کے فکری نظام میں لا اور الا کی اصطلاحات ایک کلیدی حیثیت رکھتی ہیں اور اسی لیے مختلف سیاق و سباق میں ان کی اس درجہ گمراہ مٹی ہے۔ اقبال کے بعض انداز سرپرست لا پر اس درجہ دیکھ جاتے ہیں کہ بلا کے مضمرات ان کی نظروں سے مخفی رہتے ہیں اور اسی وجہ سے کلام اقبال کے بارے میں ان کے تباہ کن غلط اندر فیصلے گمراہ کن ہونے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔

ادبی تنقید کے سلسلے میں دو متضاد نقطہ نظر عام طور پر برتے جاتے ہیں۔ پہلا تو یہ ہے کہ ادب کا مقصد سیاسی اور سماجی حقیقتوں کو شعروادب کے پیکر میں براہ راست پیش کر دینا ہے اور دوسرا یہ کہ اچھا شاعری کسی نظریے یا ایمان کی پابندی نہیں ہوتی۔ بلکہ ہمارے اندر جہت

پیدا کرتی ہے کہ ہمیں سب سے زیادہ اگر مسترت کی ٹیک ان دو کچھ کائنات میں ساس بنے
 گئیں۔ پہلے نقطہ نظر کو اپنانے میں ایک بڑی خامی یہ ہے کہ اگر اس کے سے ہم شاعری اور سائنس
 شاعری اور جرم اور شاعری اور سیاسی اور سماجی تحریکوں کے درمیان کوئی قید فاصلہ نہیں
 قائم کر سکتے۔ ادب کا وسیعہ خاص کسی ضابطے یا پروگرام کا براہ راست یہ چار کرنا نہیں ہے
 اس کے اوائل کے طور پر یہ سوچنا بھی درست نہیں ہے کہ شعر و ادب کسی خلا میں یہ روش پڑتے
 ہیں یا ادب کی کائنات اس حد تک محدود کتنی ہو سکتی ہیں کہ وہ باہر کی دنیا سے جس میں
 سیاست، فلسفہ اور مذہب سب ہی شامل ہیں، کس قدر قطع ہو جائے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ سب
 عناصر بہت سی پیمائشوں میں جیسے کے بعد ہی ادب کی دنیا میں اپنی جلوہ گری دکھاتے ہیں۔ اور وہ
 میں ترقی پسند ادب کی تحریک نے صرف ایک ہی شاخ پیدا کی، اور وہ ہیں نیچر انڈیپنڈنٹ —
 اور اس تحریک نے زیادہ تر ایسے شاعروں اور ادیبوں کو جنم دیا جن کے لیے ادب ایک محسوس
 سیاسی ضابطے کے برابر درست ابلاغ کا وسیلہ بنا، اور یہی خامی دراصل اس تحریک کے زوال
 کا سبب بنی۔ اور زندہ رہے والے ادب کی تخلیق کی راہ میں رکاوٹ بنی۔

میساک اس سے پہلے بھی ایک مار کہا گیا تھا، اقبال کے یہاں ہر چیز کی میساک ہیں ہے
 لیکن اقبال کی بہترین نظمیں اور وہیں شاعری کے اس سے کرے معیار پر پوری اترتی ہیں۔ یہ بھی
 صحیح ہے کہ ہر شعر اور ہر نظم کی تین لازمی آغوشیں کا ہونا ہمیشہ ضروری نہیں ہے۔
 اچھی نظمیں گہرے شدید ذاتی اخراجات کا نتیجہ ہو سکتی ہیں۔ اور ہوتی بھی ہیں علاوہ ادبی
 فنی طور پر کئی ادب اور نئے ادب کے درمیان میں امتیاز کرنا چاہیے۔ یہ الفاظ دیگر اچھی
 اور گوارا شاعری بلکہ سب سے بڑی بات کی ایسی تسلسل سے وجود میں آ سکتی ہے۔ جس میں
 سائنسی اصول (Linguistic medium) کو پوری کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہو۔ لیکن
 بڑی شاعری جن حوالے سے وقت و نمائش کرتی ہے وہ ہیں، تجربات کی پس منظر اور وسعت زندگی
 کی بڑی حقیقتوں میں ایمان، حکم اور ایک ایسا عقیدہ یا تعویذات جو ازل اور ابد کی طوائف کو
 کو کچھ کر ایک دوسرے سے ملائے۔ اقبال کی بہترین شعری تخلیقات میں ہمیں نگر و فن یا
 وجدان اور تجربے اور لفظ و بیان کے سانچوں کی ایک ایسی آئینہ اور مطلقیت ملتی ہے جس کا

ہر زبان میں بڑی شاعری مطالبہ کرتی ہے۔ جیسا کہ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے ایک موقع پر اشارہ کیا تھا کہ جب ہم اس فکر کا تجربہ کرتے، مجھیں جو کسی شعری کارنامے کی تڑپ میں موجود ہے، لیکن ہے ہیں اسے بوجھ قبول کرنے میں تامل ہو، لیکن بھرپور شعری رد عمل (Full Poetic Response) اس امر کا تقاضا ہوتا ہے کہ شاعری کے پیچھے جو بصرت بھیجی ہو ہے اسے ذہنی پس و پیش کے بغیر قبول کریں

آپ اقبال کی شاعری کو ان کے مذہبی وجدان، طریقی فکر اور زندگی کی طرف ان کے بنیادی رویوں سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ اگر آپ کو اسلامی فکر کے تشکیل یافتہ ہی سے چڑھ ہے، تو آپ ان کی شاعری کو مکمل طور پر سمجھ سکتے ہیں اور نہ اس کی تحسین کا حق ادا کر سکتے ہیں۔ اور جسے آپ غلطی سے Pure poetry سمجھ رہے ہیں وہاں بھی لگاتار نہیں ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے بارے میں جرمین غسٹی کاٹ نے Purposiveness without purpose کا بیغ مرزا استعمال کیا ہے۔ یعنی جہاں فکر اور اس کے ساتھ ذہنی نظر نہیں آتی، لیکن اس کی حقیقتی تہ صورت سبز پردوں کے باوجود بھانکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

ادب کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ جس مخصوص بصیرت یا زندگی کے جس اور اک کو حرف و صوت کی پیچیدہ تنظیم کے ذریعے فن میں ظاہر کیا گیا ہے، اس کی قدر و قیمت کو کیسے متعین کیا جائے؟ کیوں کہ اس کا تعین کیا جانا ہمارے عمل کے اور اندازے کے بلے بہر کیف ضروری ہے۔ اس ساری گفتگو کا نقطہ آغاز یہ تھا کہ ترقی پسندوں کا یہ مطالبہ کہ ادب کو ایک مخصوص سیاسی فکر کی انسداد و مخالفت کا ذریعہ بنایا جائے اور وہ ایک سطحی قسم کی مقصدیت کا حامل ہو، اکثر لوگوں کے لیے قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ یہ مطالبہ ادب کے منفرد طریقہ کار کی نفی کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ مطالبہ بھی اپنے اندر کچھ زیادہ وزن نہیں رکھتا کہ ادب کا کائنات کی اس حد تک سمجھ دیکر کیا جائے کہ اس کے اندر جمی کائنات کے درمیان کوئی نقطہ اتصال ہی باقی نہ رہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خود اور غیر خود کے درمیان ایک صالح، موثر اور فعال رشتے کا ہونا ضروری ہے۔ اسی بات کو یوں بھی دہرا جا سکتا ہے کہ سائنس اور فنی سطح پر قابل مہینہ ترسیل اور ابلاغ کا ہونا تو ادب میں ایسا بنیادی Datum ہے جس سے انکار ممکن ہی نہیں۔ لیکن بلاخر کسی ادب پارے کی وقعت اور اہمیت کا تعین

کچھ کیا جلنے۔ ہم نے بحث کے آغاز ہی میں اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ترقی پسند تحریک کے بطن میں کیا۔ اوتھا کہ ادب اور شاعری کو سماشی اور معاشرتی یا سماجی حقائق اور مسائل کی برو راست ترجمانی کرنی چاہیے سراسر غلط ہے اور ان کی منطق کا اور بہت کا کھوٹ اسی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف ادب میں عقیدے یا نظریے کے اظہار کو ضروری سمجھتے ہیں اور دوسری طرف اقبال کے کلام میں ایک مختلف قسم کے عقیدے اور ایمان کے انکسار کو رجعت پسندی کا ثبوت گردانتے ہیں۔ جس سے لازمی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ان کے نزدیک بڑا اور حیادی ادب مہنہ وہ ہے جو ہر کسی نقطہ نظر کو کھلم کھلا پیش کرے۔

اقبال کے زمانہ تسمین شناسوں سے ہم یہ یو تضا چاہیں گے کہ اگر آپ اقبال کی عظمت کے تامل ہیں تو اس عظمت کا سرچشمہ کہاں ہے؟ ادب میں عظمت ہنر مندانہ طور پر محاکات اور علامت کا تانا بانا تیار کرنے سے پیدا نہیں ہوتی۔ انیس کو زبان و بیان پر جو قدرت ہے اس میں کلمہ ہو سکتا ہے، مگر کیا انیس کو دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے؟ اور الفاظ و تراکیب کا بحر و قنار تو جوش کے پاس بھی کچھ کم نہیں ہے لیکن معرفت، بصیرت، گہمی، وسعت، نگہبانی یا ایک عظیم ابدی اہلہ سے ان کی شاعری کا دامن یکسر ہبی ہے اور اس لیے اپنے سارے طرقات کے باوجود اور شاعری میں جوش کی حیثیت ایک - *Naïve* *Patism* کی سی ہے۔ موجودہ اصطلاحی زبان میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعری کی تازگی طرنگی اور جہم جہمی کے لیے ضروری ہے کہ وہ تجربے کی نادر اسکی *Non commitment* کے بطن سے وجود میں آئی ہو۔ نئے اس نقطہ نظر کی صداقت سے انکار ہے گو اس امر سے انکار نہیں کہ نادر اسکی کی شاعری بھی اچھی شاعری ہو سکتی ہے۔ اقداریات کا انکشان ذاتی بھی ہو سکتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی تسلیم شدہ اقدار کے چوکھٹے (*Framework*) کے اندر رہ کر بھی حقائق سے آنکھیں چار کر کے بڑی شاعری کی تخلیق ممکن ہے۔ اقبال با بر اپنی شاعری کے نئی پہلو سے مرین نظر کرتے رہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ان کے اس امر سے حقیقت اپنی جگہ پر بدل تو نہیں گئی، یعنی ان کی شاعری نئی تھام سے یکسر مٹو ہے لیکن خالص شاعری کے دریا جاب یہ کہتے ہیں کہ ہمیں اقبال کے سیاسی مذاہبی اور فلسفیانہ نقطہ نظر سے احتیاط نہیں، کیوں کہ وہ بنیادی طور پر رجعت پسند تھے ہم

ان کی شاعری میں ایک عظمت مزور ہے ' تو پھر وہی سوال پریشان کرنے لگتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں عظمت کہاں سے در آئی؟ واقعہ یہ ہے کہ ادبی عظمت کہیں مضامین محقق نہیں ہوتی۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ اقبال کی عظمت محض ان کے فن میں پوشیدہ ہے ' تو آپ کی سادہ لوحی اس قائل ہے کہ اس پر صرف ترس کھایا جائے۔ کیوں کہ کسی بھی بڑے فن کار کی عظمت کا انحصار اس کی نئی قدرت اور ہنرمندی پر نہیں ہوتا۔ شیکسپیر ' گوٹے ' اور ٹیگور کی بڑائی صرف ان کے شہرہ ناموں میں پوشیدہ نہیں ہے۔ اس کے پہلو پہ پہلو آپ دانستے، ملحق اور ایلٹ کی عظمت کے مخوف اس بنیاد پر نہیں ہو سکتے کہ ان کی شاعری کا مرکزی وجدان ایک مذہبی وجدان ہے۔ آپ اقبال کی شاعری کا محاکمہ ان کے مرکزی وجدان کے پوکھے سے اعراض کر کے نہیں کر سکتے۔ سیاست و قحط صاع کی پابند ہوتی ہے اور اسی لیے الہی سیاست خواہ وہ کسی بھی میدان کے مرد ہوں ' محض سامنے کی اور اوپری اور ملٹی چیزوں پر نظر رکھتے ہیں۔ لیکن مذہب اور فلسفہ مرکزی اور دائمی اقدار حیات سے خشک اور ان کے آئینہ دار ہوتے ہیں اسی طرح ادب میں بھی ہمارے بنیادی انسانی روٹیوں (Attitudes) اور حرکات کی عکاسی ملتی ہے اگر آپ مجھ سے وہی سوال پوچھیں جو میں نے کچھ دیر پہلے اٹھایا تھا ' یعنی یہ کہ اقبال کے اسلام کی عظمت کا کیا ناز ہے؟ تو میں بلا تامل کہوں گا کہ اس کا راز اس بعیرت آگہی اور بلوغت نگہ و نظر میں ہے ' جو انھیں اسلام کے نظام اقدار میں پختہ لعین اور ایمان کی بدولت حاصل ہوئی تھی۔ اقبال کا فکر اور ان کا فن ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ وہ اپنے عقیدے اور ایمان کو بیا کسی کے طعنے پر استعمال نہیں کرتے۔ ان کی پوری شخصیت اس میں ڈوبی ہوئی ہے اور اسی سے قوت و ثبات اور قوت و پختہ حاصل کرتی ہے۔ اسے خاف میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک غیر منقسم وحدت ہے۔ آپ چاہیں تو اسے تمام و کمال قبول کریں ' چاہیں رد کریں۔ نتیجہ کی کوئی راہ اختیار کرنا ایک غیر منصفانہ بات ہوگی۔

خاص شاعری کی اصطلاح کی تاریخ ایک لحاظ سے بہت پرانی ہے۔ مگر اس کا ذکر مخصوص سیاق و سباق میں زیادہ تر بیسویں صدی میں کیا گیا۔ مثلاً جب سر رلپ سڈنی نے ' جن کا نام تبرک کے طوط پر مرزودیا جانا چاہیے ' اس ڈرامائی فارم کے عنوان ' جس میں ایل

متبعین ہوں گے، اتنے ہی وہ ابلاغ کے دلیلیں کو زیادہ کامیابی کے ساتھ پورا کر سکیں گے۔
 فرانسیسی اشارتی شاعروں میں سب سے اہم نام طارے کا ہے، کیوں کہ اس نے اس نئی طرز
 شاعری کے جواز کے لیے ایک مابعد الطبیعیاتی بنیاد فراہم کی۔ یہ شاعر مثال طرازوں سے اس
 بات پر متفق تھے کہ شاعری کو واقعات کی ترسیل سے کہیں زیادہ جذبات کے زیور کی عکاسی
 کرنا چاہیے لیکن ان کے بالمقابل وہ شاعری میں تجریدیت، ابہام، اشاریت اور ایک طرح کی
 کی خواہش کی کیفیت (Dreaminess) کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ یعنی ان کے یہاں
 قطعیت کے بجائے ایک طرح کے دھندلے پن کا اثر ہمیشہ از ہمیشہ پایا جاتا ہے۔ یہ پوری تحریک
 محض انیسویں صدی کی سائنسی حقیقت نگاری کی تکذیب کرتی ہے اور نہ محض روایت
 کی توسیع ہے، بلکہ اسے ایک طور سے جن مطلق کا فلسفہ کہا جاسکتا ہے۔ یا تب چاہیں تو اسے
 روح کا تصور بھی کہہ سکتے ہیں، مثال طراز اور اشارتی شاعر دونوں اس امر کے قائل ہیں کہ
 شاعری براہ راست اظہار کے بجائے سمجھنے کی خطوط کے ذریعے تجربات کا ابلاغ کرتی ہے اور نہ
 مبراہستی محاسنات کی تشکیل ہی اس کی سب سے اہم خصوصیت ہے، بلکہ اس کا دلیلیں خاص
 شعور کی کیفیت میں ایک علویت (Elevation) اور امتزاج (Eccentricity) کا پیداکرنا
 بھی ہے پیر کی طرح طارے نے بھی اس بات پر زور دیا کہ خاص شاعری اپنے درجہ کمال پر
 پہنچ کر موسیقی سے غیر متغیر ہو جاتی ہے اور دونوں کا منہائے مقصود ہمیں جسم کی دنیا سے
 روح کی کائنات کی طرح منتقل کرنا ہے۔ اسی سلسلے میں ایک قابل ذکر نام امریکی فن کار
 Edgar Allan Poe کا بھی ہے جس سے فرانسیسی ادیب اور شاعر باری الیئر (Barde-
 laire) نے گہرا اثر قبول کیا۔ آپ نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ چونکہ شاعری میں جذبات کی شدت
 مرکزی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے طویل نظم کا تصور تردید خور (Self-contradiction)
 کے مبراہ ہے۔ کیوں کہ کسی بھی طویل نظم میں یہ شدت تاثیر برقرار نہیں رکھی جاسکتی، پو کا خیال تھا کہ
 شاعری کسی بھی طرح کے خیالات کا جوہر نہیں سہا سکتی۔ اس لیے صداقتوں کا انکشاف یا جذبات
 انسانی کی عکاسی دراصل بے معنی الفاظ ہیں اور اس لیے شاعری کی زبان بلکہ اس کے بیانی
 سے ہر قسم کے خیالات کا اخراج ضروری ہے۔ کیوں کہ کسی بھی قسم کے خیالات کے راہ دینے سے

شاعری کا پیکر لطیف مجروح ہو جاتا ہے۔ پول (Pottle) نے اپنی کتاب "The
 Idiom of Poetry" اور بیسن (Bakerson) نے اپنی مدون کتاب "The
 English Poetry and the English Language" اور دوسرے مضامین میں
 اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ جدید شاعری اور ہر نوع کی بڑی شاعری میں Ellipsis کا عنصر
 بنیادی اہمیت کا حامل ہے جس سے مراد یہ ہے کہ شعر کے برعکس جس کے لیے ایک طرح
 کے منطقی سانچے کی ضرورت ہوتی ہے اور جس کے لیے تسلسل لازمی شرط ہے، شاعری
 میں ہمیں ایسے غلطیے ہیں جو جان اور کفرام کیے گئے ہیں اور جنہیں مفہوم کے حق میں ہر
 کرنے کے لیے اس اپنی قوت تخیل کو حرکت میں لانا ضروری ہے۔ ان منطقی غلطیوں —
 (logical gaps) کے ذریعے شاعری کی انفرادیت بھی متعین ہوتی ہے اور اس کا دائرہ
 بھی وسیع ہوتا ہے، ایسی اس میں ایک صرح کی تسویرت (inclusiveness) پیدا کی جاتی
 ہے۔ اسی کے ذریعے وہ ابہام بھی وجود میں آتا ہے جو ہمیں جدید شاعری میں تنہا قدم پر ملتا
 ہے۔ Miss Susanne Langer نے اپنی شہرہ آفاق کتاب "Feeling and Form"
 میں میٹس کی اس رائے سے مدد یہ انگٹا کیا ہے۔ اسی سے متعلق یہ خیال بھی
 ہے کہ شاعری میں متشال طرازی سمجھنا ایک اہم عنصر ہے۔ پونے جس عنصر کو "خیالات" سے تعبیر
 کیا ہے وہ مہزون ہے ہر طرح کے شعری مواد کے 'زندگی' کے بارے میں بنیادی صداقتوں
 کی تعینات (Generalizations) کے ذہنی اور نفسیاتی اظہار اور نظریات کے اور
 ہر اس جزو کے جس سے شاعری کے خاصہ بن میں کسی بھی طرح کی طاوٹ پیدا ہو رہی ہے یہ
 اشارہ بہر حال دلپس سے خالی نہ ہو گا کہ باوجودیکہ ایلیمٹ نے ایذا پاؤں جیسے متشال
 طرازیوں سے گہرا اثر قبول کیا اور فرانسیسی اشاریت پسندوں سے بھی انھوں نے اپنے نئی
 طریقہ کار میں بہت سے عام ستارے لیے، لیکن انھوں نے شعری اثرات کی تشکیل میں
 خیالات کے ادغام (Involvement) کی کبھی نفی نہیں کی۔ ہر چند کہ ایلیمٹ کے پہلی
 پیکر آفرینش بھی ممتی ہے، ممالک کو پہلو پہنور کہنے کا عمل (Juxtaposition)
 بھی ممتی ہے، ان کے یہاں تضادات (Contrasts) اور حقایق (Parallelisms)

ہی ملے ہیں، اور شعری منطق کے ذریعے نظم کی بساط پر پھیلے ہوئے اور آپس میں گڈنے ان پیکروں کو باہم ربط بھی دیتا ہے، لیکن ایلٹ نے شاعری کو کبھی کوئی ایسا جوہر فرض نہیں کیا جو محض ایتر کی نفاٹوں میں تیر رہا ہے یا ہر برٹ ریڈ کے الفاظ میں Crystals کا ایسا مجموعہ ہے جو ہمارے زندہ حواس کو کسی طرح بھی متحرک نہ کرے۔

اپنی کتاب ”ادب اور تنقید“ کے پیش لفظ میں میں نے یہ کہا تھا کہ تکمیل یافتہ فن پارہ ایک Monad کی حیثیت رکھتا ہے، اس معنی میں کہ اس کا اپنا ایک سانچہ ہوتا ہے۔ اس کی ایک منطق ہوتی ہے، ایک مخصوص سیاق و سباق اور نفا ہوتی ہے۔ اس میں الفاظ، محاکات، بھری اور سماعی عناصر مل کر ایک وحدت میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اور یہ وحدت بھی بھول تسم کی نہیں ہوتی، بلکہ فعال ہوتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شاعری کا خالص پن کسی بھی طرح کے سفلی عناصر (Grosser elements) کو قبول نہ کرے۔

ان سفلی عناصر سے مراد ہیں، جذبات، تسمی، رد عمل، زندگی کے بارے میں تعبہات اور بصیرتی اور وہ سارا مواد جسے شعری اور لک نے منضبط اور مجتمع کیا ہے کرسٹوفر کوڈل نے کتنی صحیح بات کہی ہے کہ ادب اور شاعری زندگی سے فراد بھی ہے وہ پھر زندگی ہی کی طرف رجوع بھی کرتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر نظم یا شاعری ابن زیت (Allen Tate) کے بقول ایک تخلیق شدہ مروج (Created Object) تو بے شک ہے، لیکن اس کی تخلیق، ہر حال غلام نہیں کی گئی ہے، یعنی یہ ذات خود بھی اہم ہے اور زندگی میں بصیرت یا کسی وسیع تجربے یا کسی خیال اور جذبے کی تجسیم و ترسیل کی غرض سے بھی اسے وجود میں لایا گیا ہے۔

شاعری میں موسیقیت کے لیے جگہ ہے، لیکن شاعری موسیقی نہیں ہے۔ کیونکہ موسیقی میں اصوات مجرہاں ہوتی ہیں۔ شاعری میں الفاظ سحانی کے باجہ ہوتے ہیں۔ اور سحانی ہمیں خیالت تک پہنچاتے ہیں۔ ہم محض تصویروں، رنگوں، خطوط، آوازوں اور خوشبوؤں سے بہت دیر تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ اسی طرح مجرہ خیالات، فکری نظام اور نظریے اور احوال اور قہجے (Propositions) شاعری میں اہم عناصر نہیں ہیں۔ بلکہ ان کے تسمی ارتقاعات اور قوت در کہ اور تخلیک کے ذریعے ان کی ایسی تحلیل شدہ صورتیں جو

ہماری رہ جان کو چھ لیں۔ شامی میں حقیقت پسندی کی روایت یا اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن عظیم اور قابلِ وقعت شادی ایک بالبد الطبیعیاتی بنیاد اور رحمان کمی ہے اور یہ مزدوری ہے کہ جن تحریکات سے اس کامیاب تھا ہو۔ وہ بخت، ہمہ گیر اور آفاقی اہمیت کے حامل ہوں، جتنی پسگردوں کے سہا بشت اگر ایسے تجربات نہ ہوں تو وہ ہمارے اند کوئی جدت اور تنویر اور کوئی ذہنی - تنق نہیں پیدا کر سکتے۔

ادبی ساخت (Verbal Structure) ایک عینی یا وجودی مرتبہ (Ontological Status) کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کے دوسرے پہلوؤں کو بھی کسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مثالاً طرازوں کے شامی کے بارے میں جو کچھ کہا ہے، وہ ایک حد تک قابلِ قبول ضرور ہے، لیکن حد درجے نامکافی بھی ہے۔ ان کے تمام دلائل کا مصدعہ اس ایک جملے میں جو اکثر وبرا یا 'گیبے' بیان کیا جاسکتا ہے - *A poem should not mean, but be* - مگر ہمارے مبنی کسی نظم کا مقصد کسی حال، تصور، تجربے، وجدان یا قہ کا ابلاغ نہیں ہے۔ بلکہ ہمارے سامنے ایک ایسے ڈھانچے (Structure) یا نکالت، 'علامہ' اور 'صوت' کی ایسی تسبیحی جوی قطعی ہر دل کش تنظیم کو پیش کر دینا ہے، جو سبائے خود اہم اور حواس کو آسودہ کرنے والی ہو، لیکن اگر ان تسمیات سے قطع نظر تو مثال طراز شامی نے جتنی کی ہیں، خود ان کی تشلیقات ہر نظر دہانی جانے والا ہیں۔ ای، ہیو، کی کسی نظم پر تو پڑھنے والے کے لیے ایک طرح کی نشگی اور ابھرے بن کا احساس ناگزیر ہے۔ شامی میں ڈھانچے (Structure) کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن اس کے ساتھ ہی قدر یعنی Value یا بصیرت میں Vision کا جو ناہمی اسی حد تک ضروری ہے۔ الفاظ دیگر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان دونوں کی بیک وقت موجودگی ہی دراصل اس طمانیت کا باعث بن سکتی ہے جو مکمل اور بھرپور فنی رد عمل کی پہچان ہے۔ اور ان دونوں میں سے کسی ایک عنصر کی کمی ہمیں افراط و تفریط میں مبتلا کر کے توازن کے رستے سے ہٹا سکتی ہے۔ اس سلسلے

میں ایک عقیدہ تنقیدی اصطلاحات جس کا چرچا رہا ہے۔ *The Concrete Universal*

کہے جس سے مراد یہ ہے کہ مراد بی فن پارہ کسی ایسے خیال یا تصور کو بھی پیش کرتا ہے جس
 کا اس کی تکنیکی ہیئت سے استخراج کی جاسکے اور جس میں ایک نوع کی عمویت پائی جاتی ہے
 اور یہ فن پارہ ایسا کرنے میں ان تمام حسی اور سانیاتی یا وسیع سمجھوں میں اس استعاراتی پائش
 (Metaphorical Dimension) سے بھی کام لیتا ہے، جو ابلاغ کے مقدمہ کے حصول میں
 بیش از بیش معاون ہو۔ دراصل کسی بھی اعلیٰ نظم یا ادبی فن پارے کا باطن کسی ایسے تفسیرے —
 (Proposition) سے مرکب نہیں ہوتا، جو نہ صرف ایک محدود مفہوم کی طرف رہنمائی کرے، بلکہ
 وہ ایک ایسا خطاب یا (Utterance) ہے جو مختلف سمجھوں کی طرف اشارہ کرتا
 ہے، اسی لیے اسے ایک طرح کا اظہاراتی بیان (Expressive Statement) کہا جاسکتا ہے۔
 ان تمام مقدمات کا جواب تک قائم کیے گئے، اگر ہم احوال کے کلام پر اطلاق کر کے دیکھیں
 تو بعض قطعی نتائج تک پہنچنے میں ہمیں دشواری نہیں ہوگی، کیونکہ ہمیں ان کے یہاں رسیل و
 ابلاغ کی مختلف سطحیں ملتی ہیں، یعنی ان کے یہاں براہ راست اظہار بیان بھی ہے، خطاب اور
 بلند ہنگام بھی ہے اور ایسا منفرد، موثر اور قابل قبول طریق بھی جسے اظہاراتی بیان کا مرادف کہا جاسکتا
 ہے۔ تاہم دراصل اس نقب اس لحاظ سے اہم ہے، کہ وہ ہمیں اس ذہنی اور روحانی ارتقا کا
 پتہ دیتی ہے جو اقبال کے شاعرانہ عمل میں توقع تھا، کہ شعروں کا پہلا مجموعہ ان کے آئندہ
 کارناموں کی ایسی غمازی کرنے والا ہوگا جیسا ”ہاگ در“ اقبال کے شاعری کیف و کم کے
 آئندہ وارث پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس میں اکثر نظمیں فنی دروہست سے پوری طرح آراستہ
 ہیں، اور اس کے ساتھ ہی ایک جمشٹس ذہن اور ایک گہرے فکری رویے کی طرف اشارہ کرتی
 ہیں۔ اسی طرح اس میں بعض نظمیں عظیم اور وقتی موضوعات سے متعلق بھی ہیں، اور اس شاندار
 بیان اور دلچسپی کی نمائندہ ہیں جسے غلطی سے اقبال کا غالب یا پسندیدہ یا امتیازی
 رنگ کہا جاسکتا ہے۔ میرا اشارہ واضح اور بین طور پر ”جواب شکوہ“ کی طرف ہے، ”ہلکوہ“
 میں اقبال موضوع کو اپنی گوشت میں رکھے ہیں اور یہاں انہوں نے صدمہ کے فارم کے
 امکانات کو پوری کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ ”جواب شکوہ“ میں یہ گرفت ذیلی
 ہو گئی ہے اور ان کا انداز خطاب ایک ایسی سطح پر آگیا ہے جو ہر لحاظ سے

pedestrian ہے۔ "اسرا بخودی" اور "سوز بے خودی" میں ہیں وہ تصوراتی
 پرکھتا تھا ہے۔ جس پر ان کی شاعری کی اساس قائم ہے۔ "اسرا بخودی" میں کم اور
 "موجبہ خودی" میں بیش تر ہیں ایسے اشعار ہیں جو تصنیفِ ہندی (*Versification*)
 سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاسکتی آپ چاہیں تو انہیں ایک بیانِ سادہ (*Bare*)
statement بھی کہہ سکتے ہیں۔ خودی سے کیا مراد ہے؟ اس کے مستزاد امکانات کیا ہیں
 اور یہ کیسے ممکن کیا جاسکتی ہے؟ فتن اور فقر کا خودی سے کیا تعلق ہے؟ خودی اور
 قوتِ ارادی ایک دوسرے میں کس طرح جو سب ہیں؟ فرد و جماعت کا خودی میں
 کیا مشابہت ہے؟ خودی کی تجدید کیوں کر ممکن ہے؟ خودی محض ایک فلسفیانہ تصور ہے
 یا اس کا کوئی اخلاقی سیاق و سباق بھی ہے؟ وغیرہ وغیرہ ان ہی تمام معانی کا ان دونوں
 شویوں میں احاطہ کیا گیا ہے اس طرفِ قریبِ کیم" اور "ارمغانِ حجاز" میں ہیں تصورات
 کی شاعری مٹی ہے۔ یعنی یہاں محض بیان ہے تو اکتفا نہیں کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں تصورات
 اپنے مستقیم متبادلات (*Sensuous Equivalents*) پر غالب رہتے ہیں۔ یعنی
 یہاں ہم غیر اقبال کے معنی اور اس کی "پیرائی" سے متاثر ہوتے ہیں اور جھپٹے اور وہ جان
 سے زیادہ خیال کی قوت اور عظمت کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوتے ہیں، لیکن "ہاں
 جبرئیل" پیغامِ مشرق" "زبورِ مجسم" اور "جاوید نامہ" میں صورتِ حال اس سے مختلف ہے۔
 اگر ہم کلامِ اقبال کے مکرر نامہ کی اجالہ کے ساتھ نشان دہی کرنا چاہیں، تو ہم کہہ
 سکتے ہیں کہ ان میں عشق، اثباتِ خودی، عمل، حرکت اور سخت کوشش کا تصور، فقر و استغنا،
 وجودِ انسانی کا روحانی احساس، مشینی نظام کے غلامانہ احتجاج اور فرد و جماعت کے مفادات
 کے درمیان توڑن اور ہم آہنگی کی تلاش شامل ہیں اور مختصر طرزِ زندگی ان کے لیے مترادف
 ہے حرکت، قوت اور غیر کثیر کے۔ ان تصورات پر رومی، نطشے اور برکات و غیرہ کے فلسفہ
 کی چھٹ واضح طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ یہاں یہ اشارہ دلچسپی سے خالی نہ ہو گا کہ
 اقبال کے کلام میں معنی ان فنِ مر کو بھی معیار کیا جاسکتا ہے۔ جو بدویت (*Existentialism*)
 کے فلسفے کی مشابہت رکھتے ہیں۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آوازِ دانہ طود پر اقبال کو ذہن

کم و بیش ان ہی راجوں پر حادہ پایا تھا جس پر اسی فلسفے کے حامی چل رہے تھے، جنہوں نے پہلی جنگ عظیم کے بعد سائنس اور ٹیکنالوجی کی روح کش فضا میں انسانی وجود کے دم کو گھٹتے ہوئے محسوس کیا اور اس لیے انسانی شخصیت اور ان کی برگزیدگی پر زور بھی دیا اور اس کی بقا اور استحکام کے وسیلوں کو معتبر بھی مانا۔ لیکن جیسا کہ ”اسرار و رموز“ ”ارمغانِ حجاز“ اور دومے مجموعوں سے ظاہر ہے، اقبال کے لیے سب سے بڑا پس منظر فیضانِ قرآنِ کریم اور ”سودہ رسولِ اکرم“ ہے جو گویا قرآنِ کریم کی سب سے زیادہ محترم اور معتبر تعبیر و تفسیر ہے۔ اب تک جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہو گا کہ اقبال کے یہ دونوں مجموعے یعنی ”اسرار و رموز“ اور ”ارمغانِ حجاز“ اس اظہارِ بیان سے یکسر ناری ہیں، جنہیں سحرانہ اندازِ بیان کہا جاسکتا ہے۔ لیکن اسی بات یقیناً صحیح ہے کہ ان دوسرے مجموعوں کا امتیاز اس میں نہیں کہ ان میں اقبال نے ان تصورات کو شاعرانہ تجسیم عطا کر دی ہے۔ یہ الفاظ دیکھتے ہی جبریل اور پیامِ شرق“ و فیرہ کی غزلوں اور نظموں کی تہ میں وہ سب تصورات کار فرما ہیں جن کی ابھی نشان دہی کی گئی، لیکن آئی۔ اے۔ جبر و زکی اصطلاحی زبان میں یہاں Tenor اور Vehicle کے درمیان کوئی افتراق نہیں ہے۔ بلکہ وہ دونوں مل کر ایک ایسی اکائی کو جنم دیتے ہیں جو ناقابلِ شکست ہے۔

اقبال کی شاعری میں بہین بیک وقت حسن یا Grace اور نفعت و جلال یا Sublimity کا امتزاج ملتا ہے۔ حسن کا احساس ان کے گہرے جمالیاتی ذوق کی دین ہے اور قوت و شوکت کا احساس تفکر کی اس تہ سے وابستہ ہے جو جمالیاتی سطح کے نیچے موجود رہتی ہے۔ اقبال کے کلام میں یہی محاکات کا استعمال بھی ملتا ہے اور علام کا بھی۔ ان کے یہاں شعری کردار بھی اہم ہیں اور ایک طرح کا ڈرامائی عنصر بھی جس کے ذریعے بعض خیالات کے پیش کرنے میں سروضیت سے کام لیا گیا ہے۔ شاعری میں بحر و خیالات اہم نہیں ہوتے، لیکن بڑی شاعری محض ظاہر میں پروان نہیں چڑھتی۔ اس سے قبل یہ کہا جا چکا ہے کہ شاعر ہی مٹھانچے کی اہمیت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ یہ مٹھانچہ جو محاکات، علام اعلان کذب، ہنسی اور جہالتی ارتعاشات اور وابستگیوں کے تانے بانے سے تیار کیا گیا ہے!

باقہ ترکیبی ذہنی رویے، بعض اقدار حیات اور زندگی میں کسی بصیرت یا کسی بھی طرح کی نفسیاتی
 جھکاؤ یا رجحان (Apperception) پر منتج ہو گا۔ اقبال کے بہترین فنی کارناموں میں —
 Structure اور قدیمی Value کی مطابقت — حد کمال پائی جاتی ہے۔ اقبال کے
 تسبیح شناس اور نکتہ چین دونوں کو اس سے معر نہیں ہے کہ وہ اقبال کے یہاں یکجہل میں کا
 اجتران کریں، لیکن وہ سب غلط فہم کو تسبیح شناس اس لیے اہستہ نہیں دیتے کہ وہ ان کے نزدیک
 شعری کارنامے کی تحصیل شدہ وحدت (Achieved Unity) میں درخور امتنا نہیں ہے اور
 نکتہ چین اس سے اس لیے غلط ہوتے ہیں کہ وہ ایک ایسے نظام زندگی سے ماخوذ ہے، جو ان کی
 اپنی فکر و ہم کے مطابق غیر حقیقت پسندانہ اور رجعت پرستار ہے، درآں حالی کہ یہ دونوں
 اصطلاحیں خود صدر درجہ اعتباری اور اضافی ہیں۔ ہمیں اس بات پر اصرار نہیں ہے کہ اقبال
 کے نظم سے جو کچھ نکلا ہے، وہ جہول سے خالی ہے۔ لیکن انصاف کا تقاضا یہی ہے کہ کسی
 شاعر پر محاکمہ اس کے ستوب اور بہترین کارناموں کی بنیاد پر کیا جائے اور اس نقطہ نظر
 سے اقبال کا بہترین کام ہر اس معیار کی تاب لا سکتا ہے جو ہم بڑی شاعری کے انداز
 قد کو تسبیح کرنے کے لیے وضع کریں، اسے فرقہ وارانہ (sectarian) یا تنگ نظری
 (Parochial) کہہ کر نظر انداز کرنا خود اپنے ذہنی رویے کی کم مائی کی تلمیح کھونا ہے۔ اگر اسلامی
 فکر و عمل کا رابطہ اور حیات و کائنات کے بارے میں اسلام کا نقطہ نظر محدود اور مقامی ہے تو
 آخریت بعد لامکانیت کا تصور جو ایک نقطہ مجموعہ سے زیادہ نہیں ہے۔

پلے عاثر! کے سب شفق ہے اُداس اُداس رُخِ افق
 کہ بیاضِ شام کا ہر ورق تری داستانِ دراز ہے

بیاضِ شام (زیرِ پلے)

شاد نکلت کی نظموں اور غزلوں کا مجموعہ
 مکتبہ شعر و حکمت حیدر آباد - ۱۹۷۱ء

کتابی اور تہذیبی تنقید

فن اگر آزاد خود کلیل اور قائم بالذات چیز ہے اور اس سے براہ راست رابطہ قائم کیا جاسکتا ہے تو پھر نقاد کی کوئی ضرورت نہیں رہتی۔ فن سے لطف اندوز ہونے کے لیے نہ تو کسی مقصود عالمانہ بیاری کی ضرورت پڑتی ہے نہ شارح معشر اور مبصر کی۔ ادب اور آرٹ کے برعکس دوسرے علوم مثلاً سائنس، فلسفہ، اقتصادیات، نفسیات وغیرہ سے فیض یاب ہونے کے لیے اس علم میں ایک مخصوص تربیت کے عمل سے آپ کو گزرنا پڑتا ہے، لیکن ادب اور آرٹ کے لیے ایسی تربیت کی کوئی ضرورت نہیں، آپ شیکسپیر سے لے کر شامک کا دردا واجب چاہیں اٹھا کر پڑھ سکتے ہیں۔ اور قیام سے لے کر غالب تک کسی بھی شاعر کے کلام سے براہ راست لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ البتہ ہر شخص کی لطف اندوزی اور فیض یابی کا دار و مدار اس کی ذہنی استعداد اور اُس کے ذوق کی نفاست پر منحصر ہوتا ہے۔ اپنے اس ذوق کی تربیت بھی آدمی اپنے ادبی مطالعے کے ذریعے ہی کرتا ہے۔ اگر آپ فن کا ریافتی تخلیق کا مطالعہ کرنے کے بعد اس پر لکھی گئی تنقید یا پڑھتے ہیں۔ تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ آپ جاننا چاہتے ہیں کہ دوسرے لوگوں نے اس کے متعلق کیا سوچا ہے یعنی نقاد کا اس تخلیق کے متعلق اپنا تجربہ کیا رہا ہے۔ نقاد اپنے اس تجربے کے چھان بین اپنے دوسرے ادبی تجربات کی روشنی میں کرتا ہے گویا اس کے دوسرے ادبی تجربات اسے وہ ذہن عطا کرتے ہیں جو کسی ادبی تخلیق کی کسوٹی بنتا ہے نقاد اپنی تنقید میں یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ اسے فن کار اچھا لگا ہے تو کیوں اور اگر اچھا نہیں لگا تو اس کی وجہ کیا ہے۔ گویا کہ نقاد فن پارہ کے متعلق اپنے تاثرات بیان

کرتا ہے اور ساتھ ہی اس کے اچھے رُے جوئے کا فیصلہ بھی کرتا ہے۔ نقاد اسی —
 (Frederick) کے ساتھ کسی نہیں لکھتا کہ اگر وہ درمیان میں موجود نہ ہوا تو لوگ
 ادب کو نہ سمجھ سکیں گے۔ اس سے صحیح طور پر کسب فیض کر سکیں گے۔ نقاد تنقید میں
 نہ بھی لوگوں کے بے لکھتا ہے نہ ان لوگوں کے بے جو سوچ سچا رکھتا ہے۔ دوسروں
 کے سپرد کرتے ہیں۔ نقاد تنقید میں باتسور اور ذہین قارئین کے لیے لکھتا ہے۔ وہ
 جانتا ہے کہ قارئین کیا جانتے ہیں اور کیا جانا چاہتے ہیں اس لیے وہ ان باتوں
 کے ماننے سے امتزاج نہا ہے جو وہ جانتے ہیں یا جنہیں وہ جانا نہیں چاہتے۔
 ایک مرتبہ نقاد کا ذہن اس معاملہ میں صاف ہو گیا تو سمجھ وہ اپنی تنقید میں وہی
 باتیں بیان کرنے کا حواجم اور بنیادی ہیں اور جن کے تعلق سے یقین ہے کہ
 اس کے سوا یہ باتیں کسی اور نے نہیں کہیں اور نہ ہی کوئی ایسا کہہ سکتا ہے۔ یہی چیز
 اس کی مقصد کو تکرار فرمادگی اور درسائے سطحیات سے محفوظ رکھتی ہے اور اسے تازگی
 قدرت اور جودادگی سے نامال کرتی ہے۔ خود کو رابطہ سمجھے کا مطلب ہے کہ گویا وہ
 خود کو ناگزیر رکھتا ہے۔ یعنی اس کی عدم موجودگی میں لوگ ٹھیک طور سے ادب سے
 لطف ادا نہ ہو سکیں۔ اس تصور کا نتیجہ یہ ہونا ہے کہ اس کی تنقید میں مجاورانہ
 نکتہ پیدا ہوا کرتی ہے اور وہ مجاوروں کی طرح دوسروں کو ادب کے آستانہ اقدس
 کی زیارت کرتا ہے۔ اس رویے کا نتیجہ ہوتا ہے کہ تنقید میں بلند جبینی 'ادعائیت' اور
 صاحب الزانی کا پندار پیدا ہوتا ہے۔ نقاد ایک برگزیدہ انسان کی طرح بات کرتا
 ہے اور اس کے تصور دوسروں کو گویا دم مارنے کا یا را نہیں ہوتا۔ وہ انہیں بتاتا
 ہے کہ انہیں کیا پسند کرنا چاہیے اور کیا پسند نہیں کرنا چاہیے۔ یہی نہیں بلکہ جن اصولوں
 پر وہ تخلیق ہونا چاہیے وہ اصول بھی ہدایت ادعائیت کے ساتھ پیش کرنا ہے۔
 ان اصولوں کی خلاف ورزی کرنے والے اس کے قہر و عتاب کے مستوجب ٹھہرتے ہیں۔
 یہی تنقید میں یہ سب غزایاں اپنے منصب کی نوعیت کو صحیح طور پر نہ سمجھنے سے
 پیدا ہوتی ہیں۔ اگر نقاد قارئین کو طالب علم سمجھے گا تو اس کے اسلوب میں تدریس و تعلیم کا

عنصر پیدا ہو گا۔ اگر نہیں نازرین سمجھے گا تو مجاہدوں کی تعین۔ یعنی قاری کو کیا کرنا چاہیے
 کیا نہیں کرنا چاہیے، کسے پسند اور کسے ناپسند کرنا چاہیے۔ اس عنصر پیدا ہو گا۔ اگر قارئین
 کو وہ گنواروں کا انبوهہ سمجھے گا تو وہ دیباقی قاری کی طرح بات کرے گا اور آدمی کے چال
 پر پہنچنے کے معجزے بھی بیان کرے گا اور کارخانوں کی فضیلت بھی۔ اگر قارئین کو وہ
 ہم عقیدہ لوگوں کا گردہ سمجھے گا تو پھر اپنے عقائد کی فضیلت بیان کرے ان کے ایمان
 کو کچھ کرنے کا کام کرے گا اور ساتھ ہی دوسرے عقائد رکھنے والے لوگوں پر تیراڑھ کرے
 ان کے خلاف نفرت و عقارت پیدا کرنے کی کوشش کرے گا۔ اگر قارئین اس کی نظر میں نہ آئے
 اور نہ پہنچے ہیں تو اس کا لب و لہجہ نامحاذ اور بزرگانہ ہو گا یعنی اگر ان کی ٹھیک سے
 رہنمائی نہ کی گئی تو ان کے بھٹک جانے کے امکانات ہیں۔ لہذا چند نصائح کے ساتھ
 ساتھ احتساب و اخلاقی گرفت کی بھی گرم بازاری ہوگی۔ اگر وہ قارئین کو گمراہ سمجھتا ہے
 تو اس کے لب و لہجہ میں رہنمائی نہ خطاب پیدا ہوگی گویا وہ انھیں صراطِ مستقیم پر لانا
 چاہتا ہے۔ بھٹکے ہوئے لوگوں کو روشنی دکھانے والے خیر خواہ انسانیت کی شعوری
 انگاری کے علاوہ اب اس کے انداز میں آدمی کی دھونٹ اور اذعانیت بھی پیدا
 ہوگی جو خود کو صداقت کا امین سمجھتا ہے۔ مگر بن کر نقاد کے تنقیدی اسلوب کا دار و مدار
 اس بات پر ہے کہ وہ جن لوگوں کے لیے تنقید لکھ رہا ہے انہیں کیا سمجھتا ہے۔ ایک
 اچھا نقاد قاری کو اپنی ہی ذہنی سطح کا آدمی سمجھتا ہے۔ یعنی قاری بھی سمجھ بوجھ و علم و فضل
 ذہانت و فطانت کے اعتبار سے گویا اسی کے قبیضے کا آدمی ہے۔ قاری اپنے طور پر کچھ سوچ
 سکتا ہے، کچھ فیصلے کر سکتا ہے اور کچھ نتائج تک پہنچ سکتا ہے۔ ایسے قاری سے خطاب
 کرتے وقت نقاد اس کے ذہن اور اس کی شخصیت کا پورا احترام کرتا ہے۔ نہ تو وہ اس
 کی انگلی پکڑ کر ادب کی سیر کرتا ہے، نہ اس کے عقائد برباد چاہتا ہے۔ نہ اسے صراطِ مستقیم
 پر لانا چاہتا ہے نہ اس کے ہاتھ میں جلی تین تھما نا چاہتا ہے۔ نہ اسے قائل کرنا چاہتا
 ہے نہ اسے سب سے بڑھا نا چاہتا ہے۔ نہ اس کے ذہن کو معلومات سے بھرنا چاہتا ہے نہ
 اس کی تعین و نہائش کرنا چاہتا ہے۔ نہ تو اپنے علم و فضل سے اسے مرعوب کرنا چاہتا ہے۔

نہ جو محبت نگر ہے اس میں احساس کی کمی پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ تو صرف یہ چاہتا ہے کہ وہ قاری کو بھی اپنے ادب کے تجربے میں شریک کرے۔ کسی فن کار یا فن پارے کو بڑھ کر نقاد میں تجربے سے گورہے، تنقید اسی تجربے کا بیان ہے۔ اس تجربے میں فن کار اور فن پارے کا تجربہ اور اس کا بھی کچھ شامل ہے۔ نقاد اپنے تجربے کی روشنی میں آپ کو بتاتا ہے کہ فن کار کی طرف آپ کا صبح *approach* کیا ہو سکتا ہے۔ یہی وہ *approach* جو اس کے تجربے کے وقت اس کے نزدیک صبح ہے۔ ہر آدمی دوسروں کو اپنے تجربے میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ اور ہر آدمی دوسروں کے تجربے میں شریک ہونا چاہتا ہے۔ تنقید قاری کو نقاد کے تجربے میں شریک ہونے کی دعوت دیتی ہے۔ دعوت کی میز پر آدمی دل نشین اور خوش جبین اسلوب میں بات کرتا ہے۔ مصلحت بحث میں الجھنا، عقائد توڑنا، قائل کرنا، اپنی بات پر ادا مانا، امر کرنا، اطمینان سے کام لینا، اپنی دھاک بھٹانا، رعب جمانا، احساس کمتری پیدا کرنا۔ اور یہ سب جملہ جملہ۔ ادب سرائی کے خلاف ہے اسی لیے کچھ دار نقاد اپنی تنقید کے ذریعے قاری کے ذہن کو *reference* دے کر ناہنیں چاہتا ہے۔ وہ اپنے ذہن کو قاری کے ذہن کے سامنے جلوہ نکالتا ہے، لیکن اپنے ذہن کا اس کے ذہن پر دباؤ نہیں ڈالتا۔ تنقید پڑھنے کا مطلب ہے تین ذہنوں کا سموگ۔ شاعر کا ذہن، نقاد کا ذہن اور قاری کا ذہن ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں لیکن یہ تیسوں ذہن اپنا ادعا مزاج وجود برقرار رکھتے ہیں اور ایک دوسرے پر غالب آنے کی کوشش نہیں کرتے۔ نقاد کا ذہن قاری اور شاعر کے بیچ محض ایک رابطہ نہیں ہوتا بلکہ اپنا ایک آزادانہ وجود رکھتا ہے۔ اور قاری کی اس میں دلچسپی محض شاعر کی خاطر نہیں ہوتی بلکہ نقاد کی خاطر بھی ہوتی ہے۔ یعنی قاری محض یہ جاننا نہیں چاہتا کہ نقاد شاعر کے متعلق کیا سوچتا ہے بلکہ اس کی دلچسپی اس میں بھی ہوتی ہے کہ یہ ذہن بنیاد خود فکر و نظر کی کیا پہنائیاں رکھتا ہے۔ آخر شاعر کو قاری نے بھی پڑھا ہوتا ہے۔ اس کا بھی اپنا ایک ذہنی تجربہ ہوتا ہے۔ آرٹ اور ادب کا تو کام ہی تجربہ بات کی دنیا میں ہے نقاب کرنا ہے۔ اسی لیے قاری کو نقاد کے تجربے میں بھی دلچسپی ہوتی ہے۔ رابطہ کا تو مطلب ہی یہ ہوتا ہے کہ نقاد اگر بیچ میں نہ ہو تو قاری اور شاعر دونوں

ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہو جائیں گے۔ فی الحقیقت ایسا نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہی ہوتا تو اچھی تنقید کی عدم موجودگی کے باوجود غالب اتنے مقبول شاعر نہ بنتے۔ یہ تو ہم جانتے ہی ہیں کہ غالب پر اچھی تنقید کم ہی لکھی گئی ہے۔ پھر بھی لوگ انھیں بڑھتے رہے ہیں۔ دوا یہ بھی سوچیے کہ بیدی اور سنٹو پر اچھے تنقیدی مضامین کتنے لکھے گئے ہیں آپ کسی نقاد کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس کی تنقیدوں نے ان دونوں کو مقبول بنانے میں بڑا کام کیا ہے۔ پھر بھی بیدی اور سنٹو ہمارے مقبول و معروف افسانہ نگار ہیں۔ تنقید کے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ اپنے وقت کے تمام لکھنے والوں کا احاطہ کر سکے۔ اگر فن کا مقبولیت کے لیے نقادوں ہی کا دست نگر ہوتا تو کبھی مقبول نہ ہو سکتا۔ ہر کتاب شائع کرانے کے بعد اسے انتظار کرنا پڑتا کہ اب کوئی نقاد آئے اور اس کے اور قاری کے بیچ رابطہ بنے۔ ہمارا تجربہ بتا رہا ہے کہ ایسا نہیں ہوتا۔ گویا کہ جہاں تک نثری اور فن کار کا تعلق ہے، نقاد ایک عہر کی چیز ہے۔ اگر نقاد زندہ رہ سکتا ہے تو اپنے طور پر ہی۔ یعنی خود اس میں ایسی صفات ہونی چاہئیں جو قاری کو اپنی طرف منوجہ کریں۔ یعنی وہ اس بے تنقید نہیں لکھے گا کہ وہ لوگوں کو شاعر کے فریب لانا چاہتا ہے۔ بلکہ اس لیے لکھے گا کہ وہ خود شاعر کے قریب آیا ہے۔ شاعر کو پڑھ کر اس کا ذہن جس تجربے سے گزرا ہے وہ اسے بیان کرنا چاہے گا۔ اور یہ بیان انظار کی خواہش کے دباؤ تلے ہو گا۔ یعنی وہ محض کسی پر لکھنے کی خاطر نہیں لکھے گا بلکہ اس لیے لکھے گا کہ اسے چند باتیں کہنی ہیں اور ان باتوں کے فشار سے اس کا ذہن پھٹا جاتا ہے۔ پڑھنے والوں کو اس کی تنقیدوں میں دلچسپی ہو تو بہر میں نہ پڑھنا ہو تو نہ پڑھیں۔ اسے تو اپنی بات کہنی تھی سو کہہ دی اور خلق خدا کی بھلائی کے لیے نہیں بلکہ اپنی مزدورت کے تحت کہہ دی۔ اگر میں نقاد کو اس لیے پڑھتا ہوں کہ شاعری سمجھ میں آئے تو یہ رابطہ میں قائم کرتا ہوں تنقید لکھتے وقت نقاد کا اپنا کوئی ایسا مقصد نہیں تھا کہ وہ خود کو رابطہ بنائے۔ اس میں شک نہیں کہ نقاد

قاری کا مدد اور معاونت کے لیے بھی لکھتا ہے، لیکن اسی تحریر عام طور پر شریع تفسیر اور کنیوں keys کی شکل میں ہوتی ہے اور اسے تنقید نہیں کہا جاسکتا۔ شریع تفسیر رابطہ ہے کیوں کہ شریع پیچیدگی کو حل کرنے

کے بعد اس کی کوئی بہت ہی سیدھی۔ عقیدہ اپنے علم کے دوران تشریح اور تعبیر سے کام لیتا ہے۔ ان پارسل یا پیچیدگیوں کو دور کرتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اپنی آئی ڈن ٹی ٹی برقرار رکھتی ہے۔ اس کے لیے عقیدہ بھی فن پارہ کے ساتھ ساتھ قاری کے ذہن میں زندہ رہتی ہے۔ اس پارہ زندگی کے مطلق فن کار کے تجربے کا اظہار ہے عقیدہ۔ فن پارے کے حلقہ نقاد کے تجربے کا اظہار ہے اور دونوں تحریرات ساتھ ساتھ ذمہ دہ رہتے ہیں۔ مترادف کہ دونوں تحریرات شاندار اور مستند ہیں (اچھی عقیدہ کو بھی لوگ اتنا ہی یاد کرتے ہیں۔ جنہاں پارے کو۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ عقیدہ فی ادب اور تخلیق اور تحقیق ادب کا تجربہ ایک سا ہوتا ہے یا دونوں کی نوعیت اور شدت میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ مطلب صرف یہ ہے کہ عقیدہ اگر ایک تجربہ بنے تو تجربے کے طے یہی زندہ رہتی ہے اور اگر ایک رابطہ ہے تو ہر رابطے کی طرح ایسا کام پورا کر کے ختم ہو جاتی ہے۔

عقیدہ جب نقاد کے ادبی تجربے کا اظہار رہتی ہے تو وہ بڑی حد تک تخلیقی اور تائیدی ہوتی ہے۔ نقاد ہی ادب کے اپنے تجربے کو اپنے تائید کو از سر نو تخلیق کرتا ہے۔ ایسی عقیدہ خرد گیری اور نکتہ حسنی سے احتراز کرتی ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی طاقت ہے اور سب سے بڑی کمزوری ہے۔ طاقت اس معنی میں کہ یہ عقیدہ چھوٹی موٹی غلطیوں کی نشان دہی کر کے قاری کو غنیمت پارے کے کڑو۔ پہلوؤں میں الجھانے کی بجائے وہ فن پارے کے طاقتور پہلوؤں کا بیان کر کے قاری کو اس سے مطلق انداز ہونے کا اہل بناتی ہے۔ کمزوری اس معنی میں کہ وہ فن پارے کے کمزور پہلوؤں سے احتراز کر کے جب اس کی تائیدی تعریف ہی پر تو جبرم کو نہ کرتا ہے تو وہ فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کر پاتی۔ عقیدہ کا ایک مزید فن پارے کی نقد کا تعین بھی ہے۔ اسی لیے عقیدہ کو فن پارے کے تجربے کا اظہار بنانا ایک زبردست ذہنی نظم و ضبط اور توازن کا تقاضا کرتا ہے۔ یعنی نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ عقیدہ کو اپنے تائید اور تجربے کا بیان ہی نہ بنائے بلکہ تعریف سے گزر کر قدروں کا تعین بھی لگائے۔ بڑی عقیدہ کا اسلوب اسی لیے تائیدی اور تجرباتی اسلوب کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس امتزاج کے بغیر عقیدہ یا تو

مضامین شاعری بن جاتی ہے یا فن پارے کے معائب اور محاسن کی کستونی۔

تنقید کو تجربے کا انہار بنانے میں دوسرا خدشہ یہ ہے کہ نقاد اپنی ذات کو پیش پیش رکھ کر تنقید کو فن پارے سے بالکل بے نیاز کر لیتا ہے۔ چنانچہ تنقید میں نفسیات، سماجیات، فلسفہ روحانیات کے وہ مسائل بیان ہونے لگتے ہیں جن کا فن پارے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تنقید ایک ایسا قائم بالذات ڈسپلن بن جاتی ہے جس کا ادب سے گویا کوئی سروکار ہی نہیں ہوتا۔ نقاد اگر ایک طرف اپنے سماجی اور شوق میں کھو جاتا ہے تو دوسری طرف اپنے روحانی انکشافات کو بیان کرنے لگتا ہے اس طرح نقاد کی ذات ایک دیوار کی طرح قاری اور فن پارے کے بیچ حائل ہو جاتی ہے۔ قاری نقاد کی فکری دنیا کی یہ کرنا ہے۔ لیکن فن پارے کے متعلق کچھ بھی نہیں جان سکتا۔ اسی لیے نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے جس تجربے کو بیان کر رہا ہے اس کی جڑیں فن پارے سے اکھڑی ہوئی نہ ہوں فن پارہ ایک حقیقت ہے اور نقاد اس حقیقت کا اپنا تجربہ بیان کر رہا ہے اس حقیقت سے الگ اس کا تجربہ کوئی نہیں۔ فن پارے کو وہ اپنی فکر کے لیے بہار و رنگ نہیں بنا سکتا۔ فن پارہ اس کی فکر کو پر پر واز عطا نہیں کرتا بلکہ اپنی طرف کھینچتا ہے فن پارے سے تحریک پاکر فکر، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات کی دنیاؤں کی سیر کے لیے رولہ نہیں ہوتی بلکہ ان دنیاؤں کی سیاحت فکر فن پارے کو دیکھ کر اس کی طرف عقاب کی کیسوٹی سے چھٹی ہے۔ نقاد تمام علوم کی آگہی کو لے کر فن پارے کو پرکھتا ہے وہ دوسرے علوم کی سیاحتی کامیابی نہیں بناتا۔ یاد رکھیے کہ فن پارے کا تجربہ نقاد کا ہوتا ہے اور نقاد فلسفی ہوتا ہے نہ تو رخ نہ ماہر نفسیات نہ ماہر سماجیات بلکہ ان سب علوم کا خوشگو اور کتب ہوتا ہے ماہر نفسیات فن پارے کے تجربے کو ایک نفسیاتی عقدہ بنادیتا ہے اور ماہر سماجیات ایک سماجی مسئلہ۔ یہ تو مرثیہ ادبی نقاد ہوتا ہے چاہے تجربے کو ایک ادبی تجربہ بناتا ہے۔

اگر ہمارے زمانہ میں لوگ شاعری میں دلچسپی کھو رہے ہیں تو اس میں لوگوں اور شاعروں کا تو قصور ہے ہی، لیکن اس کی ذمہ داری بڑی حد تک نقادوں پر بھی عائد ہوتی ہے۔ انھوں نے اپنی تنقیدوں کو اس قدر خشک غیر دلچسپ اور میکاٹکی بنادیا کہ وہ ادبی ذوق پیدا کرنے کی اہل ہی نہ رہیں۔ یہ تنقیدیں نقاد کے تجربے کا بیان نہیں بلکہ اس کے تعصبات اور عقائد کا اظہار ہیں کر رہ گئیں۔ یا پھر اس کے

علم و فطرت اور فلسفے اور منطق کی ایسی دروازہ جن گہیوں کو قاری کی نظر اس کے پار
 نہیں پارے کہ دیکھ ہی نہ سکی۔ تنقید کو ایک ہنر، شائستگی اور بیدار ذہن کی سیاحت
 ادب کی داستان ہونا چاہیے۔ اس داستان کو بذات خود اس قدر دلچسپ اور بصیرت
 افزہ ہونا چاہیے کہ ہم بے ہوش ہو کر سنا کر لیں۔ ادب کی دنیا سے اگر ہم واقف ہیں تو
 یہ داستان سن کر بھولی بھری یادیں پھر سے تازہ ہو جائیں۔ اگر واقف نہیں تو
 اس کی سیاحتی کے لیے رواد ہو جائیں۔ تنقید وہی بڑی ہے جو ہمارے ادبی ذوق کو
 تازہ اور حورم رکھے، ہمیں فن کاروں اور فن پاروں سے لطف اندوز ہونے کا اہل
 بنائے۔ یہ کام تنقید اسی وقت کر سکتی ہے جب خود نقاد کا ادبی ذوق تازہ اور پر جوش
 ہو اور وہ بھی فن کاروں اور فن پاروں سے لطف اندوز ہونے کی اہلیت رکھتا ہو
 کسی بھی تجربے کے لیے ذہن کی کشادگی اولین شرط ہے۔ بند اور مشروط ذہن دوسرے
 شخص کے تجربے میں شریک نہیں ہو سکتا۔ وہ آئیں یا نہیں شائیں کہ تازہ جاتا ہے اور
 تجربے کے اسرار میں پر ظاہر نہیں ہو پاتے۔ جو نقاد فن پارے کے تجربے میں شریک نہیں
 ہو سکتا وہ باہر سے اس پر کھڑا خیال آرائی کرتا رہتا ہے۔ پانچویں چڑھا ہے چھاتا
 کھوے 'سائنس میں کھڑے رہ کر برسات۔ رخیال آرائی کرنا اور بات ہے اور برسات
 میں بے محابا ہونا اور دھرمی پھانا دوسری بات ہے۔ ایک نئی تلی کاروباری زبان
 میں موسم کا حال سناتا ہے 'دوسرا کپکپاتے لبوں سے سسکاریاں لیتے ہوئے
 اپنے بیچے کپڑے بچوڑتے ہوئے 'برسات کی بہاروں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک اپنا تجربہ
 بیان کرتا ہے 'دوسرا پنا شاہد۔ ایک کا بیان سن کر ہم بھی پانی میں لت پت ہونے کے لیے زندقہ
 مالتے ہیں دوسرے کا بیان سن کر اوپر سے لے کر نیچے تک شروانی کے من بند کرتے ہیں۔

تنقید وہی اچھی ہوتی ہے جو Descriptive ہوتی ہے یعنی فن پارے کے
 حقائق facts کا بیان کرتی ہے اور Prescriptive بنے یعنی نئے فارمولے اور
 منصوبے بانٹنے سے احتراز کرتی ہے۔ فن کار کے تجربے کی نوعیت کو ہمدردی سے سمجھنا
 تنقید کا اولین فریضہ ہے۔ کسی بھی آدمی کی جذباتی مشکلوں کو سمجھنے کے لیے کردار کی

کسادہ جینی اور فراخ حوصلگی کی ضرورت ہے۔ نقد دہی اچھا ہوتا ہے جو مذاق کے اعتبار سے
 آفاقی برجیت اور بر گیر جو۔ جو ادبی تجربات کے تنوع اور رنگ رنگی کو قبول کرتا ہو۔ جو
 ادب کی مختلف اصناف سخن سے لطف اندوز ہو سکتا ہو۔ ادبی تنقید بلند جینی، تند مزاجی،
 چڑچڑے چنا اور نفاست پسندانہ چہوت چہات کی شکل ہی سے تحمل ہو سکتی ہے۔ ادب
 کا تعلق انسانی زندگی کے تجربات سے ہے اور ان تجربات کا دائرہ عامیانہ زندگی کے کھردر
 فحش اور ارضی حقائق سے لے کر ہذب زندگی کے لطیف ترین جذباتی تعلقات اور روحانی
 آئندہ مندوں تک پھیلا ہوا ہے۔ ادب کا تعلق زندگی کی actuality سے ہے۔ نقد
 کو چاہیے کہ وہ اس actuality کو ہر سطح پر قبول کرنے کا حوصلہ رکھے۔ فن کار تو
 زندگی کی گندگی کو گھن کھائے بغیر مصوری کو ناک بھڑوں پر چڑھائے بغیر ادب پیاں
 خلا کو چکرائے بغیر دیکھتا ہے۔ فن کار تو زندگی کی پراسرار ہیئت کو دیکھ کر نیاز مند بنتا ہے
 اور اس کے مزاج کی تمام نفاست پسندی اور شائستگی دھری کی دھری رہ جاتی ہے۔
 حقیقت کے پھاڑ کھانے والے وحشی جانور کے لبوں پر سرخ خون کے داغ دیکھ کر وہ
 بہم جاتا ہے۔ لیکن نقد اسے کہ بات بات پر ناک پر رد مال رکھتا ہے۔ قدم قدم پر پانچے
 چڑھتا ہے۔ اس طرف جس طرف حقیقت کا خوشنوار چیتا جاہتا ہے اور فن کار
 اس سے آنکھیں ملانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرف نفاہ نظر بھر کر دیکھنے کا
 حوصلہ نہیں رکھتا۔ فن کار چھٹی موٹی کا پودا نہیں بلکہ تناور درخت ہوتا ہے۔ اس
 کی جڑیں دور دراز تک زمین میں پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔ اس کے سر پر نیلے ہماش کا
 سایہ ہوتا ہے اور اس کے پتے کھلی ہواؤں میں سرسراتے ہیں۔ اس کی ڈالیوں پر
 چڑیوں کے گھونسلے ہوتے ہیں۔ گدھ کچی بوٹی کو نوچتا ہے اور سیکھارتا ہوا ہر آساں
 شاخوں پر برنگیتا ہے۔ صاف بات ہے کہ آدرشوں اور نظریوں کے سفید کپڑوں میں
 عبوس نازک طبع نفاست پسند بلند جینی نقادوں کے لیے ایسے درخت کی چھتیاں سامنے
 لینا مشکل ہوتا ہے۔ وہ ایسے درخت پر ایک چھتی کتے بیلد، ایک عمومی بیان دیتے
 ہیں رائے دیتے ہیں اور اپنے مطالبات کے جھنڈے اٹھائے آگے بڑھ جاتے ہیں۔

یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ نظریہ ساز اور آدرش پائش نقاد ابھی نئی کاروں کو اپنی تنقید کا موضوع بناتے ہیں جو ان کے عقیدہ کے نظام میں فٹ بیٹھے ہیں۔ وہ یہ جوتی ہے کہ حلقہ یات اور نقاد کو انہوں نے پروان چڑھایا ہے انہیں ان فن کاروں پر آسانی سے چسپان کیا جاسکتا ہے۔ اگر ترقی پسند نقاد معنی ترقی پسند فن کاروں پر غار فرسائی کرتے رہے تو اس کی وجہ گروہ بندی نہیں تھی بلکہ ترقی پسند نقادوں کی دانشورانہ محبوبی تھی۔ ان کا ذہن اس قدر یک طرفہ تھا کہ ان کے لیے یہ ممکن ہی نہیں رہا کہ وہ ان فن کاروں پر جو ان کے ہم خیال اور ہم عقیدہ نہ تھے ایمان نہ رکھیں۔ یہاں تک کہ وہ ان فن کاروں اور اختر الامان پر لکھنے کا مطلب تھا کہ کیا تو ان کی تعریف کر کے اپنے نظریہ کو گزند پہنچاتے یا ان کی تعقیص کر کے اپنے ناقذانہ کردار کو موافق کر سکتے۔ اپنی پسند اور ناپسند ایسی راستگی اور نادراستی سے بلند ہو کر غیر جانبدارانہ طور پر کسی فن کار کے فن کی خصوصیات کو سمجھنے اور انہیں

Evaluation کر کے کسی معنی خیز لیکن بے لوث اور مضامین نتیجہ پر پہنچنے ہی میں نقاد کی کسوٹی رہتا ہے۔ اپنے عقیدے سے ہم آہنگ شاعروں کی نقاد نے بلند بانگ ترحیب کی بھی تو کیا تیرا مارا۔ ہر وہ شاعر و نقاد کے عقیدے یا تو جو سکتا ہے نہ نظام افکار سے مختلف ہوتا ہے۔ نقاد کے لیے ایک چیلنج ہوتا ہے۔ وہ نقاد کے منصب اور کردار کی کسوٹی ہوتا ہے۔ بیل چکانا، کردار کا قتل کرنا، غلط تاویل کرنا، غلط رنگ میں پیش کرنا، غلط معنی پہنانا، گندگی اور فحاشی اور انسانیت دشمنی کا انبار تانا، منصوبہ اور فارمولے اور مشورے تقسیم کرنا، آواز سے کسنا، نام دینا اور مخالف پروپیگنڈہ کرنا، سب باتیں نقاد کے منصب اور کردار کے خلاف ہیں۔ ایسی حرکتیں کر کے نقاد نقاد بننا ہی نہیں بلکہ بددیانت بن جاتا ہے۔ اس نظر سے جب آپ دیکھیں گے تو ترقی پسند تنقید نے منصوبہ راجی اور راشد اور جسید شاعروں کا جو حال کیا ہے وہ خود تنقید کے کردار کا قتل ہے۔ جب اپنی تنقید میں نقاد نقاد ہی نہیں رہا تو ایک نقاد کی حیثیت سے اس پر غور و فکر ہی بے معنی

ہو جاتی ہے۔ ان لوگوں نے یا تو ایسے فن کاروں کو بالکل نظر انداز کیا یا جب
 کبھی ان کا ذکر کیا تو کچھ اچھلنے کے لیے کبھی نقاد کی طرح ہمدردی سے ان کے
 کارناموں کو سمجھنے کی کوشش کی ہی نہیں۔ فلسفی اور عالم نقادوں کے لیے تو منسٹو
 راشد اور اختر ایمان جیسے لوگ پیدا ہی نہیں ہوئے اس لیے ان کا تو ذکر ہی جانے
 دیجئے۔ لیکن آپ ان لوگوں کا کیا کریں گے جن کی پوری زندگی عصری ادب بڑھے
 گزری ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید کے لیے ہمیشہ سروا جعفری، مخدوم، کرشن چندر
 جیسے لوگوں کا انتخاب کیا ہے جو اس معنی میں harmless ہیں کہ نقاد کے مفقہ
 کو کہیں بھی چیلنج نہیں کرتے۔ اور جب بھی دوسرے فن کاروں کا انہوں نے ذکر کیا ہے۔
has failed to rise to the occasion کہہ سکتے ہیں کہ نقادوں نے اس موقع کے
 کمال کی بات یہ ہے کہ آج کل تو یونیورسٹیوں میں نوخیز طالب علم جدید تنقید کے
 رجحانات اور میلانات پر مقالے لکھ کر پی۔ ایچ ڈی کی ڈگریاں وصول کرتے ہیں
 کوئی ان سے پوچھے کہ جدید تنقید ہے کہاں۔ تنقید کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے وہ
 یا تو پروگنڈہ ہے یا ساعری اور نقاطی اور یہ بھولے مقالہ نگار ہیں کہ نقادوں کے یہاں ادبی
 تصورات کی تلاش کرتے ہیں۔ ادبی تصورات ان نقادوں کے ہوتے ہیں جنہوں نے ادب اور جالیات پر
 فلسفیانہ طور پر غور و خوض کیا ہے۔ لغتہ چینوں اور بیوندوزوں کے کوئی ادبی تصورات نہیں ہوتے۔
 مبلغوں کے پاس عقائد ہوتے ہیں۔ بندھے گئے آدرش ہوتے ہیں تصورات نہیں ہوتے۔ ادبی تصور
 پیدا ہوتا ہے ادب کے مطالعہ کے ذریعے چند نتائج پر پہنچنے سے۔ ان نقادوں کے یہاں
 تو وہ نظریہ سازی ہے جو دوسرے علوم سے تحوک کے ہوا خریدی گئی ہے۔ ان
 کے یہاں نظریہ کا نتیجہ ادب کی سرزمین سے نہیں پھوٹا بلکہ انہوں نے تو دوسرے
 علوم کی سرزمینوں میں پروان چڑھا ہوا نظریہ کا تناور درخت ادب کے گلہ ان
 میں سجانے کی کوشش کی ہے۔ گلہ ان کا پاش پاش ہونا لازمی ہے۔ اسی لیے
 ادبی نظریہ سازی کے بابے میں بڑے احتیاط کی ضرورت ہے۔ یہ بات محض ترقی پسندوں
 کے لیے نہیں کہی جا رہی بلکہ ان تمام لوگوں کے لیے قابل غور ہے جنہیں نظریہ سازی کا چسکا

ہے۔ ادبی تنقید نفسیات، سماجیات یا سائنس کی طرح الگ سے کوئی علم نہیں۔ کوئی ایسا
 دانشور نہ ڈسپلن نہیں جو اپنے طوطے پر اپنے بل بولے بریکل پھول سکے۔ ادبی تنقید ادب
 کے ساتھ ہی زندہ رہتی ہے۔ ادب سے الگ اس کا اپنا کوئی وجود نہیں۔ اسی لیے ادبی
 تنقید اس وقت تک تازہ دم اور جاندار رہتی ہے جب تک اس کی جڑیں ادب میں
 پیوست ہوں وہ ادب کے رجحانات، میلانات، فن پاروں اور فن کاروں کے ساتھ
 قدم بہ قدم چلتی ہے۔ ایلٹ کی بات یاد کیجیے کہ ادبی تنقید کو ادب کے متعلق کماحقہ
 رہنا ہے۔ اسی لیے نو ایلٹ تنقید میں تجزیاتی اور تقابلی مطالعے پر تئنا زور دیتا ہے۔ ایک
 ایک فن کار کا دوسرے فن کار سے ایک فن پارہ کا دوسرے فن پارے سے ایک زبان کے
 جدید ادب کا اس کے کلاسیکی ادب سے، ایک زبان کے ادب کا دوسری زبان کے ادب
 سے تقابلی مطالعہ جو ژرف میں تجزیہ پر مبنی ہو تنقید کو *speculative* بننے سے
 روکتا ہے۔ نقاد کی کوشش یہی ہونی چاہیے کہ اس کی فکر ادبی متن کے حوالے سے ہو
 اسی لیے متنی تنقید *Textual Criticism* نقاد کی ذہنی تربیت کا بہترین طریقہ
 ہے جہاں نقاد کے قدم ادب کی زمین سے اکھڑے نہیں کہ وہ نظریاتی ترنگوں کا شکار
 ہوا ہی ہے یہ ادبی متن ہے جو اسے کھوٹے سے باندھے رکھتا ہے۔ اسی لیے کتابوں کے
 اچھے تنقیدی تبصرے نقاد کی ذہنی تربیت میں بڑا کام کر سکتے ہیں۔ ہم لوگ تو سمجھتے ہیں کہ
 جب تک ادبی نظریہ پر ایک بھاری بھر کم کتاب نہ لکھ لیں تب تک بھلا کون ہمیں نقاد
 سمجھے گا۔ آپ جانسن سے لے کر ایلٹ تک تمام بڑے نقادوں کا مطالعہ کیجئے اور
 دیکھیے کہ انھوں نے ادبی اور تنقیدی کتابوں اور مضامین کو کیسے اپنی نگارشات کے
 لیے فقط آغاز بنایا ہے۔ جانسن کی تو بہترین تنقید میں شیکسپیر کے ڈراموں کے دیباچوں
 اور انگریز شاعروں کے تذکروں کے سلسلے میں وجود پذیر ہوئی ہیں۔ ایلٹ کے
 بیشتر مضامین تبصروں، دیباچوں یا مخصوص شاعروں اور پہلے سے طے شدہ
 موضوعات پر تقریروں بدھشتل ہیں۔ دراصل انگریزی تنقید کی روایت شروع ہی سے
 تہذیبی اور *critical* سمجھی ہے۔ انگلستان میں ادب انسان کی سماجی اور

اخلاقی زندگی سے شدید طور پر محروم رہا ہے اور تنقید بھی ادب کے واسطے سے انسان کے ہم اور بنیادی سماجی اور اخلاقی مسائل سے دست و گریباں رہی ہے۔ ادب کی طرف اسی انسانی اور انسانی ہونے کے تنقید کو نظریہ سازوں کی ذہنی عیاشی کا میدان بنے نہیں دیا۔ تنقید کی اکثر غلطیاں تفسیر کی غلطیاں ہوتی ہیں۔ مثلاً، ہلٹ کے کردار کی تفسیر ڈرلے کے متن سے الگ ہو کر ایسے کی جائے گویا وہ ایک خیالی نہیں بلکہ زندہ آدمی ہے یا علم نفسیات کا ایک گراں گم مسئلہ۔ ایسی تنقیدوں کے توڑ کا طریقہ یہی ہے کہ پھر سے کوئی گریبول بار کر پیدا ہو اور ڈرلے کو سیج پر کھڑا کر دے۔ ایلٹ کے وہ مفامین جو اس نے الزبتھن عہد کے ڈراما نویسوں پر لکھے ہیں اس بات کی ضمانت ہیں کہ نقاد نفسیاتی تاویلوں کی ترغیبات کا حکار ہوئے بغیر ان کے ادبی نصاب پر اپنی گرفت مضبوط کیے ہوئے ہے ملاں کہ ان ڈراموں کی ہر ایک المیہ فضاؤں نے اچھے اچھوں کو گمراہ کیا ہے اور نقادوں نے ان میں وہ معنی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو ان میں نہیں ہیں۔ نظریہ سازی اسی وقت جنم لیتی ہے جب تنقید اپنا تبدیلی انسانی اور ادبی منصب فراموش کر کے ادب سے الگ اور بے نیاز ہو کر سانس کی طرح ایک آزاد دانشورانہ ڈسپلین کے طور پر کام کرنے لگتی ہے۔ پھر تو ادبی تجربات اور تخلیقات نقاد کے لیے وہ کمیادی عناصر بن جاتے ہیں جنہیں ایک دوسرے سے الگ کر کے ایک دوسرے سے ٹاکر ایک نظریے اور ایک فارمولے کی تشکیل کی جاتی ہے۔ ایک طرف ادب کا سائنسی نظریہ وجود میں آتا ہے دوسری طرف نفسیاتی تیسری طرف دیوالائی۔ ان نظریات کی تنقید تشریح اور تفصیل پھر تو تنقید کو اس قدر Clinica بنادیتی ہے کہ لوک محض ناموں میں باقی کرتے ہیں اور ادبی حوالوں اور ادبیوں کا ذکر محض برکت کی خاطر ہوتا ہے۔ تنقید میں تجربی فکر کا عنصر اس قدر غالب ہو جاتا ہے کہ وہ خاصہ فلسفیانہ مقالہ معلوم ہوتی ہے۔ اس تنقید کا ادب سے وہی رشتہ ہوتا ہے جو مثلاً اڑتے ہوئے پتنگ کا زمین سے۔ ایک باریک سے دھاگے سے تنقید ادبی زمین سے بندھی رہتی ہے اور یہ دھاگا بھی تجربے حاصل پر جا کر رنگا ہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ اس قسم کی پتنگ بازی۔

امریکی پروفیسروں کا دن رات کا شغل ہے۔ امریکہ تخصص (Specialization) کے مرکز ہے۔ حروفِ حلیہ کو الگ کر کے ٹیسٹ ٹیوب میں بیچتے پیدائش کے شہزادے کو رہے ہوں ان سے یہ توقع کہ وہ تنقید کو ادب کا ایک جزو لا ینفک سمجھیں عجبت ہے۔ اس معاملے میں سرمایہ دارانہ کیسے سے استرا کی روس کیچہ بہت زیادہ مختلف نہیں۔ استرا کی روس میں تو ادب انسانی معاشرے کا حصہ حیرت سے رہا بھی نہیں۔ وہ ریاست اور پارٹی آفس کا حصہ بن گیا ہے۔ ادب تبلیغ کا ایک ذریعہ یقیناً ہے لیکن انسان کی معاشرتی جذباتی اور اخلاقی زندگی کے ساتھ اس کا تعلق بس اتنا ہی رہ گیا ہے جتنا تناسل ہماری ہندوستانی فلموں کا ہماری تہذیبی زندگی کے ساتھ۔ دونوں طرف فارمولوں منسوب ہندی اور عربی الوطنی کی ریل پیل ہے۔ اب ترقی پسند کہیں گے روس اور چین میں کتابیں کہ دروڑوں کی تعداد میں کتنی ہیں۔ گراڈش ہے کہ امریکہ میں سراغِ رسانی کے ناول اور سبٹ سیلر ذکیہ کم تعداد میں فروخت نہیں ہوتے۔ ہاں یہ ایک قابلِ فخر بات ہے کہ روس میں کلاسیکی ادب بھی اتنی ہی کثیر تعداد میں پڑھا جاتا ہے۔ لیکن اس کا سہارا میں ریاست اور بیوروکریسی کے سرکیوں باندھوں۔ یہ تو کلاسیکی ادب کی اپنی پائیداری اور روس کے عوام کی اس بنیادی انسانیت کا ثبوت ہے جو تمام اعتدالوں کے باوجود کسی نہ کسی طرح ان سرچشموں کی تلاش کر رہی ہوتی ہے جو اعلیٰ ادب کے ذریعے اس کی جمالیاتی ضرورتوں کی تسکین کا سامان پیدا کرتے ہیں۔ کیا ہم اس بات سے بے خبر نہیں ہیں کہ ریاست اور بیوروکریسی نے قوالب کو آئیڈیولوجی کا طبقہ جو پیش بنا کر پورے روسی ادب کو ان کتابوں سے بھر دیا جو اتنا بھی ذہنی سلیکس جتنی عموماً ایک سراغِ رسانی کی کتاب جیتی ہے۔ ہمارے یہاں ادب کی ہنگامی اور پائیدار قدروں کی جو بحث چلتی تھی اس کے بجائے کچھ نفسیاتی وجوہات بھی تو تھیں۔ جس سائنس میں کم سنی کی موت کا اوصاف زیادہ دوس میں سن رسیدگی کی تعریف بھی ایک سفاک مذاق بن جاتی ہے۔ بہر حال روس میں جب ادب آئیڈیولوجی کی تبلیغ کا ذریعہ بنا تو نقادوں کے لیے صرف اتنا کام رہ گیا کہ وہ ادب کی ایسی نظریاتی تفسیریں لکھا کریں جو آئیڈیولوجی کے ہاتھوں ادب کے Rape کو شرعی نکاح کا مقام عطا کریں۔ پوری

روسی تنقید اسی نظریہ سازی کی شکا ہے۔ آئیڈیولوجی تو انہیں یارٹی انہیں اور ریاست
 سے بنی بنائی مل جاتی تھی۔ آئیڈیولوجی بہ تو تنقید یا تعریف کا مطلب تھا سائبریریا کی
 جو انخوری۔ لہذا نقادوں نے خیر اسی میں سنائی کہ آئیڈیولوجی جیسی کچھ انہیں دی گئی
 ہے اور ادب جیسا کچھ تخلیق ہو رہا ہے دونوں کو قبول کریں اور دونوں پر اس طرح
 سے رائے زنی کرتے رہیں کہ ادب آئیڈیولوجی اور ان کی تنقید تینوں پر آئینچ نہ آنے پائے۔
 اس کا آسان ترین طریقہ یہ تھا کہ تنقید کو نظریہ سازی اور تجزیہ کی فکر کی اس سمران پر پہنچا دیا
 جائے جہاں پر ہر لفظ ایک اصطلاح ہر فقرہ ایک کلیشی Clitche ہر جملہ ایک نادر و نایاب
 بن جائے۔ چونکہ فکر کے راستے محدود تھے اس لیے فکر لازمی تھی۔ ہر کسی فکر کی ویسے
 بھی وسعت کی خصوصاً ادبی تنقید میں۔ لہذا ایک ہی خیال کو ایک ہی قسم کی اصطلاحوں
 اور کلیشوں میں ایک ہی مضمون اتنی بار دہرایا جاتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کوئی مدرسے کا
 لونیڈ آموختہ دہرا رہا ہے۔ روسی نقادوں نے تنقید کا وہ اسلوب ایجاد کیا ہے جو انسان
 کی پانچ ہزار سالہ تہذیبی تاریخ میں دنیا کی کسی زبان نے ایجاد نہیں کیا۔ اس میں تعجب
 کی کوئی بات بھی نہیں۔ آج کا انسان حرکتیں ہی ایسی کر رہا ہے جس کی مثال انسان
 کی کبھی ہزاروں برس کی تاریخ میں نہیں ملتی روس کے اشتراک کی نقاد قلم رانی اس طرح کرتے
 ہیں گویا ان کے پیچھے تنقید کی کوئی روایت ہی نہیں رہی۔ اشتراک کی حقیقت نگاری ان
 کا مرغوب کھا جا ہے۔ وہ سینکڑوں اور ہزاروں مضامین جو اس موضوع پر لکھے گئے ہیں،
 ادب میں ادبی حقائق سب سے نیازی برت کر نظریہ سازی کرنے کی عبرت اک مثال پیش
 کرتے ہیں۔ اشتراک کی حقیقت نگاری کی بات چھوڑیے خود حقیقت نگاری ادب کا ایک
 طریقہ کا ہے جس کی اپنی بہت سی حدود ہیں۔ اشتراک کی حقیقت نگاری پر اس طرح بات
 کرنا گویا یہ ادبی تخلیق کا وہ محدود طریقہ کار رد کیا ہے، بذات خود تنقید دیوالیہ پن کی
 دلیل ہے۔ پھر اشتراک کی حقیقت نگاری کے سلسلہ بہ تخلیقی نونوں کی عدم موجودگی میں اس
 پر اتنی ان ترانیاں کرنا نظر سازی کے اسکیماں کا آئینہ بر ما ہے جو ادبی تنقید کو ادب
 سے آزاد ایک غلامانہ دانشورانہ سپلین کاروپ دینا ہے۔ ذہنی میاشتی کے معنی اس کے

سوا اور کیا ہیں کہ ایسی سرگرمی میں مشغول رہا جائے جو علم و ادب کے مختلف شعبوں میں اس لیے ضروری ثابت نہ ہو کہ وہ ان شعبوں کی ضرورتوں سے غیر متعلق اور غیر آگاہ ہے۔ اور ستم بالائے ستم دیکھ کر ذہنی عیاشی کی گالیاں وہ لوگ کھاتے رہے جو ادب کو ادب اور فن کو فن کے طور پر ہستے تھے اور اپنے ادبی بصورت کی تشکیل میں ادب اور آرٹ کی ضرورتوں اور حقیقتوں کا خیال رکھتے تھے۔

تفہیم ادب سے الگ کوئی چیز نہیں۔ اس کام ہمارے ادبی شعور اور ذوق شعر کی تعلیم و تربیت ہے اور یہ کام وہ اسی وقت کر سکتی ہے جب وہ ادب کے متن کے حوالے سے تقابل اور تخریج کے طریقہ کار کو اپنا کر ادیبوں اور ادب پاروں کو سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے مواقع پیدا کرے۔ لہذا وہ تنقید جو سب کو ایک ڈنڈے سے بانکتی ہے، لیبل چیکاتی ہے اور عمومی بیانات دیتی ہے اپنے مصعب کے فرائض سرانجام نہیں دیتی۔ مثلاً یہ کہنا جیسا کہ جدیدیت کے نقادوں کا کہنا ہے کہ نئی شاعری "فرد کی ذات" "ذات کا کرب" اور "کرب کا احساس" اسی مثلث میں محبوس ہو کر نہ گئی ہیں جدید شاعری کے مستقل کچھ بھی نہیں بتاتا۔ نقاد کو یہ بتانا چاہیے کہ اس مثلث کیوں اچھی اور بڑی شاعری پیدا کرنے کا اہل نہیں۔ کیا غالب کی شاعری اس مثلث کے علاوہ کچھ اور چیزوں کو پیش کرتی ہے۔ کیا سیر کی شاعری اس مثلث میں قید نہیں ہے۔ غالب اندمیر کے یہاں وہ کون سے عناصر ہیں جو اس مثلث کی حدود سے باہر نکالتے ہیں۔ اور کیا واقعی جدید شاعری اس مثلث میں قید ہے۔ میر نیاز، اختر الایمان، عمیق حنفی، محمد علوی، گلزار پاشی، شہر یار اور دوسرے شاعروں کے یہاں زندگی انسان اور کائنات کی طرف اپنے رویوں کو ازہر و نہد دینا کرنے کی کوششوں کا سراغ نہیں ملتا۔ یہ اپنے احساس کی آنکھوں میں انگڑائی کی طرح دیکھتا ہے، یہ دن کی دلاویزیوں کی طرف لذات سے بھرپور فریبستگی، یہ مظاہرِ نظرات کی طرف بے پناہ کشش، یہ دیو مالادیں کو گیتوں کو ناچوں کو کھٹاؤں لاگ اور لاگنیوں کی کیفیت اور فضاؤں، دھمک کے رنگوں، دھرتی کی خوشبوؤں، سمندر کی بلے کر اڑیوں، پر بتوں کی ریتوں، اندھیری رات کی برسات کیوں، بجلی کی سرگوشیوں میں

جینے کی کوشش کیا جو یہ شامری کی حیثیت کے ایک نئے سفر کی آئینہ دار نہیں ہے۔ کیا یہ 'paganism' کی طرف بھرپور قدم نہیں ہے۔ کیا یہ گمراہیوں کی خاموشیوں، چھپاؤ کی خاموشیوں، چھپاؤ کی سرگوشیوں، چھپاؤ کی گیتوں، گھر کی دیواروں، گھر کی کی سلاخوں، آئینوں کی تنہائیوں کا ذکر کوئی ہوئی انوس و ابشتیوں کی تلاش کا غماز نہیں ہے۔ یہ کھوکھلے آوازوں، یہ دم گھونٹنے والے اداروں، یہ تباہی اور بربادی کے اسلموں، یہ متمدن سماج کی خون ریزیوں، نفرتوں اور عقائدوں کی زنجیروں سے محو خلاصی کی تڑپ۔ یہ اپنی کھال میں جینے کی آرزو۔ یہ جذبہ کی آواز اور اڑان کے لیے بے نزاری، یہ محو دوسے لامحدود کی طرف پیاسہ روح کی آرزو مندی، کیا یہ تو انادار رحمت مند و مانت کی نشانیاں نہیں ہیں۔

غرض یہ کہ تنقید ادب سے علاحدہ کوئی ایسا دانشورانہ دسپلن نہیں جو اپنے بل بوتہ پر عمل بھول سکے۔ ہر بڑی تنقید فن پارے کا تاثر بھی ہوتی ہے اور اس کا تخمینہ اور فائدہ کر بھی یہ تخمینہ اور عمارت کا موضوع کا بھی ہوتا ہے اور حیثیت کا بھی۔ نقاد جانتا ہے کہ موضوع کو حیثیت سے الگ نہیں کیا جاسکتا لیکن تنقیدی مجبوری کے تحت اسے الگ کرنا پڑتا ہے۔ ورنہ تنقید ممکن ہی نہیں۔ فن پارے کو ایک کل کی صورت میں دیکھنے کا نتیجہ تاثراتی تنقید ہوتا ہے، اور گو تاثراتی تنقید میں اچھی تنقید کے اسفانات بھی ہیں لیکن اس کی اپنی حدود بھی ہیں اسی لیے اچھی تنقید تاثراتی تنقید کے عنصر کو اپنے ذہن میں لیے ہوتی ہے لیکن تاثراتی تنقید کی طوع غلیظ محاکمے اور محاسبے نہ پہنچتی ہیں کرتی۔ تاثراتی تنقید اس حالیاتی تاثر کا بیان ہوتی ہے جو فن پارے نقاد کے ذہن

میں پیدا کرتا ہے۔ اول تو یہ ضروری نہیں کہ فن پارہ سب کے ذہن پر یکساں تاثر
چھوڑے۔ دوم یہ بھی ضروری نہیں کہ فن پارہ کا جو تجربہ نقاد کا رہا ہے وہ سب کا جو
سوئے فن پارہ جس جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ تجربہ ہر پارہ کے اندر ہے۔ یعنی اس
تجربے کو محال کرنے کے لیے نہیں۔ راہِ راست فن پارے کی طرف رجوع کرنا ہی ہے۔
یہ تجربہ جو موضوع، مواد، زبان، استعاروں، علامتوں، تشبیہوں اور شریکوں میں
اس قدر الجھا ہوا ہوتا ہے کہ اسے ان سے علاحدہ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ یعنی آپس میں

تک نظم کی پوری دنیا میں ڈوب نہیں جاتے آپ اس تجربے کو حاصل کر ہی نہیں
 سکتے جو نظم کے سلف اجزا میں نہیں بلکہ پوری نظم میں یکسر پڑا ہے۔ اس تجربے کا
 فکر سے الگ کوئی وجود نہیں۔ لہذا نظم سے الگ کسی اور زبان میں اس کا بیان بھی
 ممکن نہیں۔ آپ کسی بھی نظم کے بارے میں کچھ بھی کہیں، آپ جو کچھ کہیں گے وہ آپ کی بات
 ہوگی، نظم کی بات نہیں ہوگی، نظم کا آپ کا تجربہ جو نظم کا اپنا تجربہ نہیں جو محض اقبل
 کی نظم "حقیقت حسن" یا "جبریل و ابلیس" یا "مسجد قرطبہ" کا تجربہ اس زبان سے
 الگ نہیں جو شاعر کے احساس کا ذریعہ اظہار بنی ہے۔ شاعر کا احساس خود اس کا
 ہے لہذا شاعر کی زبان جو اس احساس کی ترجمان بنی ہے، خود اس کی ہے۔ اس کے
 احساس کو اس کی زبان سے آپ علاحدہ کر ہی نہیں سکتے۔ چنانچہ:

سلسلہ روز و شب تارِ حیرتِ در رنگ
 جس سے بناتی ہے ذات اپنی تجاے صفات

یا
 چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا
 شبابِ سیر کو آیا تھما سو گوار گیا

یا
 خضر بھی بے دست دیا الیاں بھی بے دست دیا
 میرے طوفاں یم یم یم، دریا بہ دریا، جو بہ جو

ان اشعار میں 'اور اس معنی میں پوری نظموں میں' جس احساس 'خیال'
 یا تجربے کا اظہار ہوا ہے۔ اسے ان الفاظ کے ذریعے ہی پایا جاسکتا ہے جو تجربے
 کا ذریعہ اظہار ہیں۔ آپ الفاظ کو بدل دیکھیں 'احساس' 'خیال' یا تجربہ اب شاعر
 کا نہیں رہے گا آپ کا بن جائے گا۔ لہذا نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اسے نظم
 کے ذریعے ہی حاصل کیا جاسکتا۔ تاثراتی نقاد اپنی تنقید میں اس تجربے کی از سر نو
 تخلیق کی کوشش کرتا ہے یہ کوشش فضول ہے، کیوں کہ یہ ممکن نہیں۔ لہذا نقاد کے

اپنے تاثر کا بیان کچھ قدر قیمت رکھتا ہے، لیکن صرف اسی صورت میں کہ یہ ایک نہایت ہی محاسن، 'بادق' اور تخلیقی آدمی کا تاثر ہو جیسا کہ مثلاً ولیم ہیز جو تاثراتی تنقید کا امام مانا جاتا ہے کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ لیکن ایسے تاثراتی بیان کی حیثیت بھی ایک انشائیہ کی ہے۔ یہ انشائیہ نقاد کے ذہن کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ فن کار کے ذہن کا نہیں اور ہماری دلچسپی کا مرکز نقاد کا انشائیہ ہوتا ہے، فن کار کا فن پارہ نہیں، گو نقاد فن پارے کو اپنے تجربے کی بنیاد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ تاثراتی تنقید کا سب سے بڑا خطرہ یہ ہے کہ نقاد اپنے تاثر کے بیان کے لیے جن تمثیلوں، استعاروں، تشبیہوں، علامتوں اور پسگردوں کا استعمال کرتا ہے، ممکن ہے وہ زبان کی اس پوری مشنری سے مختلف ہو جس کا استعمال شاعر نے کیا ہے اس صورت میں اس کا تاثراتی انشائیہ فن پارے کی فضاؤں سے بالکل مختلف فضا میں پرواز کرنے لگتا ہے، اور قاری گو دونوں سے الگ الگ طور پر لطف اندوز ہو سکتا ہے، لیکن اس کے لیے تاثراتی انشائیہ فن پارے کے حیا یاتی تجربے کی توسیع کا کام کرنے کی بجائے، ایک آزاد اور قائم بالذات تجربہ بن جاتا ہے۔ تنقید کو ایسی تخلیقی شان بخشنا ایک زبردست غلاق ذہن کا کام ہے، اسی لیے تاثراتی تنقید کے اعلیٰ نمونے صرف انگلیوں پر شمار کیے جاسکتے ہیں۔ تاثراتی تنقید ایک میلان کے طور پر ابھری لیکن اپنی روایت بنا سکی۔ البتہ اس میلان کا ایک خوشگوار اثر یہ ہوا کہ تنقید جو مددگار اور عاملوں کے یہاں سرد، غیر جذباتی اور بے جان ہاتھوں کا عمل جراثیمی مہم گئی تھی، ایک نئی توانائی اور تازگی پاکر شخصی تجربے اور جذبے کی آگ سے گلزار بن گئی

تاثراتی تنقید کا سب سے گہرا اثر تنقید کی زبان اور اسلوب پر ہوا۔ نقاد مردِ مضمیٰ اور غیر شخصی سطح کی بجائے شخصی سطح پر بات کرنے لگا۔ فن کار اور فن پارے سے وہ ذاتی اور جذباتی طور پر زیادہ *involved* ہو گیا۔ ادب اور آہٹ کا ذکر وہ اپنی زندگی کے ایک نہایت ہی بیش قیمت تجربے کے طور پر کہنے لگا۔ ادب لوٹوں کو پڑھانے کی چیز نہیں بلکہ زندگی گزارنے کا فن بن گیا۔ چنانچہ تنقید میں اس نے مکتب کی سرد اصطلاحی زبان کی بجائے اس زبان کا استعمال کیا جس میں احساس کے رنگ کی کانٹوٹی تھی۔ نئی تنقید کی زبان نئی

شاعری کی طرح Sensuous ہے۔ یاد کیے کہ جدید تنقید بنیادی طور پر فکری اور دانشورانہ
 ہے اور تجرباتی اور عقلی طریقہ کار اپناتی ہے۔ اسی لیے تجربے اور تحلیل میں معروضی بے لوث،
 ادب ہے ہلک، ہنسی ہے، لیکن چونکہ نقاد فن کار اور فن پارے میں ذاتی طور پر involved
 ہوتا ہے، اس لیے اس کا جذباتی رد عمل 'جاسے' یہ تعریف و تحسین کا پویا فن کار سے بے صبری
 اور بیزاری کا اس کی زبان کے Texture کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ نقاد بات اب
 ذاتی سطح پر کرتا ہے، فن پارے کا اپنا تجربہ بیان کرتا ہے لیکن ساتھ ہی اس کا تجربہ بھی
 کرتا جاتا ہے۔ چنانچہ جدید تنقید کا اسلوب بیک وقت شخصی، تاثیراتی اور دانشورانہ ہے
 لب و لہجہ، بات چیت اور مانوس گفتگو کا ہے، نقاد کلی شیز، اصطلاحات، تقابلی اور شاعرانہ
 نثر سے اجتناب کرتا ہے۔ وہ سانس کے سرد معروضی طریقہ کار سے بھی دور رہنے کی کوشش
 کرتا ہے۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو اسے کئی نقادوں سے ممتاز بناتی ہیں۔ اب نقاد بننے
 کے لیے محض اتنا کافی نہیں کہ آپ نے اردو میں ایم۔ اے کیا ہے، اپنے پروفیسروں کی
 مہادیات تنقید پر کسی بڑی چند سہید یا نہ کتابیں پڑھی ہیں، اور جو پوریابریں پور
 کے کسی شاعر کے کلام کا تحقیقی مطالعہ کرنے کے لیے بنی۔ ایچ۔ ڈی میں داخلہ
 لیا ہے۔ نہیں جناب! تنقید اب لغت اردو، یا قواعد اردو یا اصطلاحات
 اردو تدوین کرنے کا کام نہیں ہے کہ آپ گھر سے شیر والی کے تمام مٹن بند کیے
 دانشور کا وہ اردو کی طرف روانہ ہوں۔ اب تو تنقید لکھنے کا مطلب یہ ہے کہ
 ایک فن پارے کا آپ کی ہند بانی اور روحانی زندگی میں کیا مقام ہے۔ ادب
 نہ صرف ہے نہ دانشورانہ زیبائش۔ کم از کم آج کے زمانہ میں آدمی ادب کا مطالعہ اس
 لیے نہیں کرتا کہ ہنر اور سونسطائی خواتین کے ڈرائنگ روم میں ایک دلچسپ اور
 دل کش شخصیت کا مالک تصور کیا جائے۔ آج کے زمانہ میں جب کہ زندگی کر سنے کے تمام
 قرائن تبس تبس ہو گئے ہیں، کسے ڈیپٹے وگوں کے لیے ادب زندگی کا اصول پر قرار دیکھنے کا
 واحد قرینہ رہ گیا ہے۔ جب کہ انسان کی روحانی زندگی بے برگ و گیاہ صحرا پر رہی
 ہے، جذباتی تضامیں تشنہ باران ہیں، اور سرور درگلوں ان امن اخلاقی اور روحانی

مسائل میں جو انسانی مقدّر کے مسائل ہیں اپنی بنیادی دلچسپ بھی کھوتا جا رہا ہے، ادب وہ واحد ذریعہ ہے جو اسے اس کے انسان ہونے کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ ادب کی روایت اسے بتاتی ہے کہ کسی زمانہ میں وہ کیسا انسان تھا اور کتنا انسان تھا، اور عصری ادب اسے بتاتا ہے کہ وہ کیسا انسان اور کتنا انسان رہ گیا ہے۔ دولت، شہرت، مہار، علمی، اقتدار پسندی، ترقی کو شہی، حوصلہ مندی، خود غرضی، حرص و ہوس، ذہنی دیوانہ پن اور تخلیقی بانچہ پن کے اس دور میں جب کہ تہذیب و تمدن کے ہر شعبہ میں بازاری پن، سوویت اور سستے پن کا دور دورہ ہے ادب کسی نہ کسی طرح ہیں انسان اور کائنات کے باہمی رشتے اور اس رشتے سے پیدا شدہ انسانی مقدّر کے اہم مسائل سے وابستہ کئے ہوئے ہے، اسی لیے ادب کا تجربہ ذہنی انصافوں، جذباتی فضاؤں اور احساس کی سمٹوں کو بدل دیتا ہے۔ فن کا احساس کی جس آگ میں جلتا ہے اس کے تماشے کے لیے بھی بڑا دل گردہ چاہیے۔ وہ لوگ جو مادہ پرست تمدن کی میکا کی زندگی سے مانوس ہو گئے ہیں۔ ان کی اخلاقی اور روحانی خود اطمینانی کو خاک کرنے کے لیے اس آگ کی ایک حقیر چنگاری کافی ہے۔ نقاد جتنا حساس اور باشعور ہو گا اس کا ادب کا تجربہ بھی اتنا ہی شدید ہو گا۔ ایک بڑا فن پارہ انسان کی جذباتی اور حسی زندگی کے لیے بھوپچال سے کم نہیں ہوتا۔ ایک زبردست جذباتی تجربے کا بیان صاف بات ہے اس زبان میں ممکن نہیں جو سرمایہ کے بحران اور پیداواری رشتوں کی تبدیلی کی خبر دیتا ہے۔

کبھی نقاد کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ اس کے لیے ہر چیز بڑھنے کی چیز ہے جس کا تادی تو ادب کے کسی غیر معمولی تجربے سے گزر کر سننے میں آتا ہے۔ لیکن کبھی نقاد کا تو جم ہی ایسا ہوتا ہے کہ ستائے میں آتا اس کے لیے کافی ہے۔ آدنی کا کام معلوم ہوتا ہے۔ اس کا لیے وہ نہایت شگفتہ کیلئے سے ہر شعر کے نتیجے کیا کرتا ہے۔ بین الاقوامی مقابلہ حسن میں ایک آدمی ہوتا ہے جو بغیر کسی اشتغال اور ہیجان کے نہایت بچے تھے انداز میں حسینوں کے سچے، کر، اور کوٹھوں کا تاپ لیا کرتا ہے۔ کبھی نقاد کے سامنے بھی دنیا بھر کے فن پارے پیش کر دیئے، وہ بغیر کسی کپکپاہٹ یا اندرونی ہیجان کے اپنے نمرودہ نصیحتوں

میں خیال کی بند یوں، اسلوب کی ہادیوں اور زبان کی نزاکتوں کو ناپتا رہے گا۔
 سیکڑوں انقلابی نظموں کی داد دینے کے باوجود وہ انقلابی نہیں بنے گا، انقلاب کے تازک سے تازک
 اور وطن سے لطیف احساسات کی حامل نظیں پڑھنے کے باوجود اس کی شخصیت گھٹل
 بھا رہے گی۔ کبھی نقاد کے لیے کسی فن پارے کا اچھا یا بُرا کچھ کا مسکو خاص کتنی مسکو ہے۔ جب کہ
 ایک حساس نقاد کے لیے یہ مسکو سستی اور ہڈ باقی مسکو ہے جس میں پارسلے اس کے احساس کو ایک
 نئی تازگی، ہندہ کو ایک نئی زندگی، فکر کو ایک نئی روشنی بخشی ہے جس نے اسے ایک نیا تجربہ
 نئی سمت عطا کی ہے جس میں پارسلے ایک نئی حقیقت کا انکشاف کیا ہے، اک نئے رمز کی
 پردہ کشائی کی ہے۔ اس فن پارے پر بھلا وہ اس اسلوب میں کیسے رائے دینی کر سکتا ہے جو
 ذات کے تجربے کی صفات اور فوائد بیان کرنے کے لیے وضع کیا گیا ہو۔ ممتاز حسین، منٹو کو زندگی
 بھر گایاں دیتے رہے اور اس کے مرنے کے بعد اس پر ایک نیم تاریخی تنقیدی مضمون لکھے
 منٹو۔ منٹو ایسا فن کار نہیں کہ آپ اُس سے جی چاہے ویسا سلوک کرتے رہیں۔ منٹو ان فن
 کاروں میں سے ہے جسے اگر آپ آپ کی ذات سے سلوک کرنے کا سوتہ دیں تو آپ کے فکر و احساس
 کی دنیا میں ہل سکتا ہے کتنی نقاد کی تنقیدوں سے یہ توبہ چلتا ہے کہ نقاد فن کار کے ساتھ کیا سلوک
 کر رہا ہے یہ پتہ نہیں چلتا کہ فن کار نے نقاد کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔

نقاد کا یہی سرور عمل جراحی، سہیت پسند تنقید کی بھی غیر مقبولیت کا باعث ہوا۔ آئی۔ اے۔
 رچارڈز، خاص شاعری اور خاص تنقید سکول ردم کے لیے نہیں بلکہ ادب کی صحت کے لیے چاہتا تھا
 لیکن بھلا دنیا کی کونسی طاقت ہے جو شعر کو در سر ہلنے سے روکے۔ نئے نقاد جن کا تعلق عموماً
 سائناتی اور موسیقیاتی اور سائنسی نفسیات کے شعبوں سے رہا تھا انہوں نے شعر کی ہستی تنقید کو
 ایسا گھٹیل روپ دیا کہ لوگوں کو تنقید میں بھی ریڈیو سازی کی کتابوں کا مزہ آئے لگا۔ سہیت
 پسندوں کا سہیت، براہِ راد بجا تھا اور بجا ہے بھی، کیوں کہ سہیت کو نظر انداز کر کے فن پارے
 کا مطالعہ کرنے کا مطلب ہے معنی مواد، موضوع اور خیال کی وساطت سے فن پارے پر
 ایسی سماجی فلسفیانہ اور اخلاقی رائے دینی کہنا جس کی تصدیق فن پارے کے کلی جمالیاتی تجربے سے
 نہیں ہوتی۔ دراصل تنقید میں سماجی علوم کے غیر سیدہ مذاہ استعمال کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم ادب کے

کے طور پر پڑھنے کی اہلیت گنوا بیٹھے اور فن پارہ سے موضوع اور خیال پر اس طرح رائے زنی کرنے لگے گویا موضوع اور خیال فن پارہ کی پیداوار نہیں بلکہ سماجی علوم کی پیداوار ہیں۔ خیال فن کار نے کہیں سے عموماً لیا جو، لیکن فن پارہ سے ہیں اظہار پاکر اور فن کار کے احساس اور تخیل کا آئینہ پاکر وہ اس قدر بدل جاتا ہے کہ اسے ہیئت سے علاحدہ کر کے دیکھنا ناممکن ہے اور گو تنقیدی مجبوری کے تحت نقاد کو ایسا کرنا پڑتا ہے، لیکن اس معاملے میں نقاد اگر بہت دست و انشورادہ نظم و ضبط اور ادبی سوچ و بوجھ سے کام لینے کی صلاحیت نہیں رکھتا تو حاضرات ہے کہ اس کی رائیں اور فیصلے انفرادی کا شکار ہو کر فن کار اور فن پارہ سے انصاف نہیں کر سکتیں۔ ہمارے یہاں تنقید جب سے پمفلٹ بازوں، بے دیکھندہ سٹوں، اور صحافیوں کی جواہر نگاہ بنی ہے تب سے انفرادی کا یہ عالم ہے کہ منشاء اور میراجی کی توخیر بات ہی کیا تیر و مژدہ ایک کو ہم ایک ایک جملے میں پٹاٹے رہے ہیں۔ ہماری تنقیدوں میں ہم جن سوالات کا جواب دینے کی کوشش کرتے رہے ہیں وہ کچھ اس قسم کے ہوتے ہیں، کیا میر و مرزا کا کلام

سماج کے لیے مفید ہے۔ کیا اس سے ایک بہتر سماج کے قیام میں مدد مل سکتی ہے۔ یہ شاعری اپنے وقت کی ترجمان ہے یا نہیں۔ کیا اس شاعری میں اپنے وقت کے اہم واقعات جھلکتے ہیں یا نہیں۔ کیا ان واقعات سے چشم پوشی فرار تو نہیں؟ عرض یہ کہ اس قسم کی تنقید جو فن کار اور فن پارہ کے تجربے کے باہر رہ کر اخلاقی اور سماجی محاذ سے رائے زنی کرتی ہے اسے اخلاقی تادیب اور تنبیہ کی منزل پر پہنچتے بہت دیر نہیں لگتی۔ پھر تو نقاد مجایا یا تی تجربے اور تنقیدی تجربے کو ایک طرف رکھ کر حسن اخلاقی اور سماجی تعلیمات سے کام لیتا ہے اور نظم کے اسرار و رمز پر نقاب کرنے والا دانائے راز مسمک کر، سقیم اخلاق بتا ہے اور سر منبر تعلیم و تقنین کے دفتر اذکر تا ہے اس کے سماجی اندیشے اپنی جگہ ٹھیک سہی، لیکن ایسی خطابت سے ادب اور ادب کے مسائل حل نہیں ہوتے۔ تنقید ایک دانشورانہ اور فلسفیانہ سرگرمی ہے اگر کسی مسئلے پر ہم مہذب اور متون آدمی کی طرح نظم و ضبط سے سوچ بچار نہیں کر سکتے، تو پھر فکر و نظر کے حصول پٹے کی

حروت ہی کیا ہے۔ ایسی تنقید میں پڑنے کا سہائے آدی دیا یو میکینک کی کتاب کیوں
 نہ پڑے۔ سرچنا گناہ ہی تجھ سے تو آدی دماغ کی سہائے اتھوں سے بھی بیٹھے کی
 کوشش کریتا ہے۔ ارے آدی کا زندگی سے لگاؤ تو اتنا شدید ہے کہ اگر اس سے متن
 کی پوری آرائش میں جائے تو وہ انجیر کے پتوں میں بھی پھاگ کیلستا رہے گا۔ لیکن
 اگر نقاد کا روئے سخن ایک ہنڈپ اور مستند آدی سے ہے تو اسے سماجی تحریکات اور
 انسانیت کے متعلق نیک اندیشیوں اور انقلابی آرزو مندی کی سطح سے گزر کر ایک -
Rational سطح پر بات کرنی ہوگی۔ ادب اور آرٹ پر بات کرتے وقت اسے ادب کے
 پھر اور ادب کے نمکشن پر نظر رکھنی ہوگی۔ اسے یہ بھی جاننا ہوگا کہ ادب کے تجربے کے معنی کیا
 ہیں اور ادب جس جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتا ہے اس کی نوعیت کیا ہے۔ اور اس تجربے کی
 تخلیق کے لیے وہ کون سے وسائل استعمال کرتا ہے اور اس تجربے کی ترقی کا مقام کونسا ہے
 یعنی قدر صورت میں ہے یا معنی میں، موضوع میں ہے یا ہیئت میں، یا اس کے تجربے سے
 باہر رہ کر فن پارے پر رائے زنی کرنے کا نتیجہ یہ ہوا تھا کہ غالب خوشامدی، مہار پرست
 افسانہ کتری اور ترغیت کے بارے میں قراردادیں لگے، لوگ یہ بھی پوچھنے لگے کہ
 لیڈی کتھ کے کتنے بچے تھے، یہ بھی ثابت کرنے لگے کہ آیا ہلٹ یو ڈپس کا میکس کا کھار
 تھا ایک صاحب نے یہ بھی ارٹا دیا کہ شیکسپیر کی تلو پطرو تو ایک *Mal-Adjusted*
 لونڈا ہے اور ممتاز حسین نے یہ بھی فرمایا کہ مادام بواری ایک بدکار عورت کی کہانی ہے جو
 اپنے شوہر کا دھوکا دیتی ہے اور دوسرے مردوں سے دنا کرتی ہے۔ اپنی زبان اور دنیا
 کی دوسری زبانوں کے عظیم فن پاروں کے متعلق ہمارے پمفلٹ باز نقادوں کی رایوں
 کی ایک جامع فہرست تیار کرنی چاہیے تاکہ دنیا کو معلوم ہو کہ فن پارے کا پورا *Impact*
 قبول کیے بغیر اسے ایک ٹکڑی کے طور پر دیکھ بھرا اس کے جمالیاتی تجربے سے مکمل طور پر گورے
 بیزار آوارہ لائنوں کی طرح رایوں کے پتھر مار کر فن پارے کو پاش پاش کرنے کے فتاکار کتنے
 افسوسناک آسکتے ہیں۔ ایسی تنقید اسی نوع کی تنقید کے خلاف رد عمل تھا۔

ایسی تنقید صحت و معنی کی ثنویت کو دوا نہیں رکھتی نظم کے معنی نظم کے باہر نہیں

بلکہ نظم کے اندر ہیں اور اگر آپ انھیں دیکھنا چاہتے ہیں تو آپ کو اس تجربے سے گزرنا پڑے گا جو ایک ایک لفظ میں بیان ہوا ہے۔ نظم کوئی معنی بیان نہیں کرتی بلکہ ہوتی ہے اور اس کی قدر اس کے معنی میں نہیں بلکہ اس کی *isness* یا 'ہونے' میں ہے۔
 نظم کے جو معنی آپ اپنی نثر میں بیان کرتے ہیں وہ وہ معنی نہیں ہوتے جنہیں شاعر نے اپنی زبان میں نظم میں بیان کیا ہے۔ نظم کی یہ زبان لفظیات، استعارات، علامتوں اور شعری پیکروں پر مشتمل ہے۔ معنی ہیئت کے انہی اجزاء میں قید ہیں اور انہیں ان اجزاء سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ جیسی تنقید فن پارے کے قائم بالذات اور خود مختار ہونے کے تصور پر قائم ہے۔ یعنی فن پارے کی قدر اس کا حسن اور اس کے معنی اس کے ضمنی اجزاء کی اہمیت پر قائم ہیں۔ گویا فن پارے کا سرکاری اور حسن آفرینی کے راز کو پالنے کا بہترین طریقہ اس کے میڈیم کا مطالعہ ہے۔ چونکہ ادب کا میڈیم زبان ہے اس لیے یہی تنقید کا آغاز شعری فن کا مطالعہ استعمال کی نوعیت سے ہوتا ہے۔ سائنات بذاتِ خود ایک نہایت ہی پیچیدہ اور تکنیکی علم ہے اور ادب کی سائناتی تنقید بھی اس قدر پیچیدہ اور تکنیکی بن گئی ہے کہ سائنات کے ماہرین کے علاوہ دوسروں کے لیے اس کا سمجھنا مشکل ہو گیا ہے۔ یہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھنا ضروری ہے کہ سائنات کا سرکار عام بول چال کی زبان سے ہوتا ہے۔ البتہ شعری زبان استعمال ہوتی ہے وہ علم بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ اس لیے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ سائناتی نظریات اور اصول جو علم بول چال کی زبان کے مطالعے کے لیے وضع کیے گئے ہیں کیا شعری زبان کے مطالعہ کے لیے بھی کافی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ نظم قاری میں جو *Response* پیدا کرتی ہے وہ محض سانی نہیں ہوتا یعنی محض الفاظ کا پیدا کردہ نہیں ہوتا بلکہ نفسیاتی بھی ہوتا ہے۔ یعنی الفاظ اپنے انشادات کے ذریعہ قاری کی یادوں، جذباتی تجربوں اور دوسرے نفسیاتی عوامل کے سلسلے کو حرکت میں لاتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ قاری کے *Response* کو سمجھنے کے لیے سانی طریقہ کار سے ایک حد تک حکم لیا جاسکتا ہے، اور چنانچہ *Response* سانی نہیں ہوتا وہاں نفسیاتی طریقہ کار کو اپنانا پڑتا ہے۔ سانی تنقید اپنے طور پر نظم کی قدر قیمت متعین نہیں کر سکتی، نظم کی قدر قیمت کا تعین قاری اپنی تنقیدی ماحولیت

اور حقیقت کے مطابق کرتا ہے اور محض سانی Response کی بنیاد پر نہیں۔ چنانچہ سانی تنقید اپنا کام اس وقت شروع کرتی ہے جب نقاد فن پارے کے متعلق کسی تنقیدی فیصلے پر پہنچ چکا ہو تاکہ سانی تنقید تنقیدی فیصلے نہیں کرتی بلکہ ان فیصلوں کو گویا سانیات کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ تیسری بات اس سلسلے میں یہ یاد رکھنی چاہیے کہ زبان ہر حال میڈیم ہے، وہ کسی خیال سمی یا تجربہ کی ترسیل کا ذریعہ ہے اور شعری زبان کا مطالعہ اس تجربہ کے حوالے ہی سے ممکن ہے۔ غرض یہ کہ سانی تنقید بھی شاعری کے اہم معاملات جو فی الحقیقت شاعر کے فکر اس اس کے معاملات ہیں ان سے الگ ہو کر کام نہیں کر سکتی۔ سانی تنقید اس معنی میں اپنی چند حدود کو سمی ہے اور ان حدود سے بلند ہونے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد سانی تنقید کو بھی شعر کے پورے تجربے کا مطالعہ کرنے کے لیے ایک طریقہ کار کے طور پر استعمال کرے۔ سانی تنقید ہر حال شعر کے سانی سیکینزم کو سمجھنے کے لیے ایک *Methodology* کو ترقی دینے کا عمل ہے۔ ایسے طریقہ کار کا زائنتائی ٹیکنیکل بن جانا ناگزیر ہے۔ چنانچہ سانی تنقید کا دائرہ عمل صرف و نحو اور قواعد سے لے کر عروض و مصوتیات تک پھیلا ہوا ہے۔ *Acoustic Phonetics* نے شعر کے عروضی آہنگ کے مطالعے کو زیادہ وسیع تو بنایا ہے، لیکن ساتھ ہی اسے حدود پر ٹیکنیکل بھی بنادیا ہے۔ گو سانی تنقید تاریخی تنقید کی مانند قبول عام حاصل نہ کر سکی، اور اس کا جملن اس فن کے ماہروں تک ہی محدود رہا لیکن ایسا ہونا ناگزیر تھا کیوں کہ سانیات اگر امر عرضی، ڈکشن اور فونیکس نہایت ہی ٹیکنیکل علوم ہیں، اس کے باوجود شعر میں زبان کے استعمال کے جو مسائل رہے ہیں ان پر عالمانہ تحقیق کر کے سانی تنقید نے نقد ادب کے چند ایسے گوشوں کو بے نقاب کیا ہے۔ جو ابھی تک پردہ انغماس میں تھے۔ ایسی تنقید سانی تنقید کے طریقے کار کو بھی اپناتی ہے۔ اور اس کے بہت سے انکشافات کو اصولوں کے طور پر استعمال بھی کرتی ہے۔ ایسی تنقید ویسے تو بہت نئی معلوم ہوتی ہے لیکن فی الحقیقت ہے بہت پرانی۔ ہمارے زمانہ حاضر میں یہ ہوا ہے کہ نئے تصورات اور مختلف شعبہ ہائے علوم میں نئے انکشافات نے اس کی جگہ نگاہ کو وسعت دی ہے۔ ورنہ خود ارسطو کے یہاں ایسے پر بحث زیادہ تر

ہیئت سے متعلق ہے مگر اخلاقی موضوع کو قطعی طور پر نظر انداز نہیں کیا گیا۔ مشرقی تنقید پر تو
 ہمارے نئے نقادوں کی بھناہٹ اس وجہ سے تھی کہ قدیم نقاد زبان و بیان کے معاطوں
 سے آگے بڑھتے ہی نہ تھے۔ بسکرت میں تو بعض کو بھی ایک رس کہا گیا ہے۔ لیکن کڑا
 کامیاب بھی ادب میں جمالیاتی مسرت کا باعث ہو سکتا ہے اور یہ تصدق موضوع کی
 ہیئت کو خاک کر دیتا ہے۔ حزن یہ کہ قدیم تنقید آرت کو تنک یا مستاعی سمجھ کر ہی اپنے کام کا
 آغاز کرتی ہے۔ ہمارے اسلاف کچھ نہیں تو اتنی بات تو جانتے تھے کہ شام کو کیا کھانا ہے اس
 کا فیصلہ تو غیر شاعر ہی کر سکتا ہے کیوں کہ شاعر کے حسی جذباتی اور روحانی تجربہ پر بھلا کی
 کو کیا اختیار ہو سکتا ہے، البتہ زبان و بیان کے غور کوئی سیکھنا چاہے تو سکھائے جاسکتے
 ہیں۔ لیکن جسے آج کل مغرب میں نئی تنقید کہا جاتا ہے۔ اور جو بڑی حد تک ہیئت ہے اس
 کا آغاز چارڈز کی ملی تنقید سے ہوا اور چارڈز کے شاگرد ولیم ایمپسن اور امریکہ کے بعض
 نقاد خصوصاً جان کرارنسم کلاؤتھ بروک اور ویمنٹ نے اسے باقاعدہ عروج پر پہنچا دیا۔
 ایسا سمجھنا غلط ہو گا کہ یہ نقاد اس معنی میں ہیئت پرست ہیں کہ وہ شاعری ہیئت
 ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور معنی کو نظر انداز کرتے ہیں۔ فی الحقیقت انہیں شعر کے
 معنی کی ضرورت سے زیادہ ہی تلاش رہی ہے لیکن وہ معنی تک پہنچنے کے لیے شعر کی
 ہیئت کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ایمپسن کی تنقید تو اس مفروضے پر قائم ہے کہ نظم میں ایک
 نہیں بلکہ بہت سے معنی ہوتے ہیں اور ان تک رسائی کا دار و مدار ہیئت کے مطالعہ
 پر مبنی ہے۔ یہی تنقید کا طریقہ کار صحیح ہے لیکن محدود ہے۔ سائنی تنقید ہی کی طرح
 یہاں بھی دشواری فن پارہ کی قدر و قیمت کے تعین ہی میں آن پڑتی ہے۔ نظم کی زبان
 لفظیات، علامات، اسلوب اور اسطوری و معانی کا تجربہ ہیں یہ نہیں تاہم نظم ابھی
 ہے یا بڑی۔ اسی لیے یہی تنقید تاثراتی تنقید ہی کی طرح، جتنی کامیابی سے ابھی
 نظموں پر رکھی جاسکتی ہے۔ اتنی معمولی نظموں پر ممکن نہیں نظم اگر کامیاب ہے تو
 نقاد بتا سکتا ہے کہ شاعر نے اپنی بات کہنے کے لیے کیسے کیسے نازک اور پُر اثر ذریعوں
 سے کام لیا ہے لیکن یہی طریقہ کار ایک کمزور نظم کے لیے اپنا یا نہیں جاسکتا۔ دوسری بات یہ کہ

اپنی تنقید اس قیاس کے ساتھ چلتی ہے کہ نظم میں ایک قسم کے سنی نہیں بلکہ سنی کی بہت سی
 آہیں ہوتی ہیں اور نظم میں کہ وہ سچیدہ تجربہ کا پیچیدہ اظہار ہے اس لیے اپنی تنقید ہنیت کے مطابق
 سے پیچیدہ اور عمراً پونہ ہنسی کی تلاش کا مل بن جاتی ہے۔ ناخن گرہ کا بھلا خدا ہے گرہ میں کیا دلچسپی
 ہے کہ چنانچہ اپنی تنقید یہی اور صاف نظموں میں نسبتاً لمبی دہی جاتی ہے۔ دراصل اپنی تنقید کا بنیادی سرکار
 اس بات سے ہوتا ہے کہ نظم اپنا کام کیسے کرتی ہے۔ جس ستم ظریف نقادوں نے ایسپن کے خعلق
 یہ بات کہی ہے کہ ایک شریر بچہ کی طرف یہ دیکھنے کے لیے کہ گھڑی اپنا کام کیسے کرتی ہے وہ
 گھڑی کا پردہ پردہ الگ کر دیتا ہے۔ دوسری ہنگ ٹیپ کے بعد امریکہ میں یونیورسٹی اور
 کالوں میں سیکڑوں کن تھاد میں اساتذہ بھرتی کیے گئے۔ ہزار کئی اساتذہ کے لیے کچھ نہ
 کچھ کھس مزدوری تھا۔ *Print or perish* الاسلام کہیے اساتذہ کہ وجوان اپنی
 خدمت کی سلامتی کے لیے کسی نہ کسی موضوع پر کچھ نہ کچھ کہتے کرتے یا کچھ نہ کچھ لکھتے
 ہی تھے۔ اپنی تنقید ایسے وجوانوں کا من بھانا کھا جانے لگی، امریکہ کی بیترہمی
 تنقید فن پارے کے *deconstructive* اور نادر کا اب 'فعلی اور بار کی مطالعہ
 بن گئی کہ ایک ایک استعارے کو سنجوڑا اور ایک ایک لفظ کو پرکھا جانے لگا۔ تنقید
 حدود رہے تشکیل تو بنی ہی لیکن سرد اور بے حاشی ہو گئی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سائنسدان
 کا ایک ناظر ہے جو تجربہ گاہ میں میٹافز پارے کی پیر بھاڑ کر رہا ہے۔ ایلین نے ایسی ہی
 تنقید کو 'نیو پھر' تنقید کہا ہے۔ اس تنقید کو پڑھنے میں بھی اب وہی طعنت آتا ہے۔
 جو ریڈیو سیکٹک کی کتاب پڑھنے میں آتا ہے۔ نقاد کو انسان کے ان ہندی اخلاقی اور
 روحانی مسائل سے گویا سروکار ہی نہیں رہا جن سے ادب بھی دوچار کرتا ہے۔
 تنقید بنیادی طور پر ایک *Humanistic discipline* ہے۔ ادب
 انسانی مقدار کے مسائل کا ترجمان ہے۔ تنقید ان مسائل سے سروکار نہ رکھ کر بہت
 کچھ کہوتی ہے۔ سب سے بڑی چیز جو وہ کہوتی ہے وہ تنقید میں ایک علم انسان
 کی انسانی دلچسپی ہے۔

یورپ، انگلستان اور امریکہ میں آج ادبی تنقید جن نئے نئے تجربات

سے گود ہی ہے اور مختلف علم کی نئی تحقیقات کے مجاذات قبول کر رہی ہے

اس کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ماضی سے کہیں زیادہ آج تنقید کو ادب سے
اینا رشتہ مضبوط کرنے کی ضرورت ہے ورنہ یہ حدیث ہے کہ ادب کی سر زمین
سے گھر کر جو اس کی طاقت اور توانائی کا سرچشمہ ہے۔ اگر وہ ایک آزاد اور
خود کلیل و سبیل کے طور پر پروان چڑھتی رہی تو ایک طرف تو ادب کے تاریکی کی دھند
کھو بیٹھے گی۔ اور دوسری طرف دوسرے علوم کے پہلو میں جگہ نہ بنا سکے گی اور

انجام کار ایسی دانشورانہ سرگرمی کے طور پر جس کی توث حیات کے درد از سے
چاروں طرف سے بندھوں، اندر ہی اندر ہی سونگھتی چلی جائے گی۔ نقاد مختلف
علوم سے اکتساب فیض کرتا ہے، لیکن روشنی کی ان شعاعوں کو وہ فی پارے
ہی پر مرکوز کرتا ہے۔ اگر اسی میں فی پارے پر نظر کو لٹکانے کی صلاحیت نہیں تو تنقید خصوصاً
علوم کے تقصیروں سے بھر جائے گی لیکن روشنی کے اس نور میں آپ اس علمیت کے حصار کو کھینچیں
سیکس گئے۔ جس کی دیواروں کو 'ستونوں' محرابوں اور کنگروں پر بے تعلقے لگائے گئے ہیں۔
روشنی وہی اجی ہوئی ہے جو علمات کے حسن و جلال کو نمایاں کرے۔ اس کے تاریک گوشوں
کو چمکائے اور اس کے مختلف حصوں کو نمایاں کرنے کے باوجود انہیں علمات کے تعبیر میں ہی سے

الگ نہ کرنے دے۔ اپنے اس مقصد کو پاسنے کے لیے نقاد بڑی فن کاری سے کام لیتا ہے۔ ہر
طاق اور کنگرے پر ایک نثر لگانے کی بجائے کسی قطعہ پر روشنی کے سیلاب میں پورے ایک
حصے کو ڈبو دیتا ہے، کہیں علمات کے پر اسرار گوشوں پر زندگی موی کر فوں کو رنگینا ہوا چھوڑ
دیتا ہے۔ کہیں درپے سے شرمائی ہوئی شوخ گزین جھانکتی ہیں۔ تو کہیں بے باک شعائیں
محراب سے لپکتی ہیں۔ کہیں مندر پر روشنی کا تیز دھار اپنا ہے اور کہیں روشنی کی بھوار سے
پوری دیوار ہلکی دم روشنی میں دمکتی ہے۔ صاف بات ہے کہ ایسی فن کارانہ روشنی کا پہلا اصول
یہ ہے کہ قطعے تمناشائی کی آنکھ سے اوجھل نہیں۔ تیز لب کو کسی کنگرے کے پیچھے کسی چوڑے
کی آؤ میں لکھ کر اس کی روشنی کو ایک خاص زاویہ اور ایک خاص شدت سے عمارت پر
پھینکا جاتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ تمناشائی کی نظر قطعے پر نہ رہے بلکہ اس علمات کے چہرے

ہے جسے نہ مٹا کر دھنسا دیا ہے۔ ادبی نقاد کی سلیقہ مندی کا تقاضا یہ ہے کہ چاہے
 نقاد کے ذہن میں کتنے ادبی نفسیات کا سو کینڈل پاؤں کا بلب جلتا ہو لیکن وہ اس سے
 ایک تیز کرنے کو کرنے کے کسی تاریک گوشے کو متور کر دے۔ ہماری تنقید کا عالم یہ
 ہے کہ گویا کسی اداکاری کا گھر شادی کے لیے چراغاں کیا گیا ہے۔ جسے دیکھ کر دھڑکے فطرتوں
 کی دلیل ہل رہی ہے۔ نفسیات، فلسفہ اور طرائفیات کا ہر پردہ سرسبز میں ایک بلب اور بلبل میں
 ایک ٹیوب لائٹ دہلنے والی تنقید کا رخ کر رہی ہے۔ ادبی تنقید کے منڈپ میں وہ ادب کی
 بات نہیں کرتا۔ صرف نفسیات کا بلب منہ میں دبائے مجسمہ کی طرح بیٹھا رہتا ہے۔
 سمجھتا ہے کہ تنقید کے منہ سے اس جیسے ماہر نفسیات کے قدم ہیمنت لازم کافی ہیں
 ادب میں موضوع، مواد اور مضمون پر زور دیا جاتا تھا تو فلسفہ اور سماجی علوم کے ماہرین
 کا تنقید میں چلن ہوا، ادب جب زبان پر زور دیا جائے گا تو سائنات اور طبیعیات کے
 ماہرین کا زور ہوگا۔ تنقید ہر صورت کبھی دیہی یعنی ان ماہرین کی جوں کی توں نگاہ جو تنقید کو ادب سے
 آزاد ایک ہنر، ایک خود مختار فن کے طور پر برتنا چاہتے تھے۔

خانہ تنگ، جھوم دو جہاں کیفیت
 جام حمید ہے یاں قبابِ خشت دیوار
 زبیر رضوی
 کا دوسرا شعری مجموعہ

خشت دیوار
 (قیمت چار روپے)

مکتبہ شعر و حکمت حیدرآباد

شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ (دو اردو نظمیں)

مذہب کی ادبی تنقید کے اہلوں سے اردو نے کافی استفادہ کیا ہے، لیکن ادب یا خصوصاً شاعری کے میدان میں سانیاتی تنقید (LINGUISTIC CRITICISM) اور اسلوبیات (STYLISTICS) کے جو نئے تجربات مذہب میں آئے ہیں، ان سے اردو زبان روشناس نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس طرح کے مطالعے سے جزئیات مرتب ہوئے ہیں وہ کافی حد تک معروضی اور سائنٹفک ہیں، کیونکہ یہ نیا کج صرف فن پارے کو ہی بنیاد مان کر مرتب کیے جاتے ہیں اور اسی کا مخصوص صوتی (PHONOLOGICAL) صوتی (MORPHOLOGICAL) اور نحوی (SYNTACTIC) تنظیم کے حوالے سے اس کے تاثر کی تحقیق کی جاتی ہے جو خالص علمی ماحول بناتی ہوئی ہے۔ ادبی تنقید کی طرح یہ تاثراتی یا اتھاریٹیلوں پر مبنی نہیں ہوتی ہے اور نہ ہی اس کا تعلق ذوقی اور وجدانی کیفیات سے ہو سکتا ہے۔ اس میں نہ تو تصدق کے ذاتی جذبات و تاثرات کو کوئی دخل ہو سکتا ہے اور نہ ہی فن کار کے داخلی دماغ پر مبنی اصل اور اس کی حالت کو طبیعت دی جاتی ہے۔ فن پارے کے تجزیے سے ہی ہم فن کار کی ذات، اس کے معنی اور داخلی کیفیات کا پتہ لگا سکتے ہیں۔

سانیاتی مطالعہ شعر کا فن ابھی بالکل ابتدائی مراحل میں ہے۔ اس میدان میں صرف انہیں چند

عالموں نے تجربہ کیے ہیں جو سائنات کے علم سے واقف ہونے کے ساتھ ساتھ ادبی موضوعات سے بھی راجہ بھی رکھتے ہیں۔ سائناتی یا مخصوص صوتیاتی نقطہ نظر سے شعر کے مطالعے کی منظم کوشش ۱۹۵۲ء کے دوران انڈیانا یونیورسٹی میں "زبان اور ادب" نے پر مشفق ہونے والے ایک سینارم کی محنتوں میں جو مقالے پڑھے گئے ان سے مطالعہ شعر کی نئی راہوں کی نشان دہی ہوئی ہے۔ اس کا مختصر جائزہ انڈیانا یونیورسٹی کے پروفیسر ہارولڈ وائٹ ہال اور ٹیکساس یونیورسٹی کے پروفیسر آر کے ہالڈاس نے مشترکہ طور پر شائع کیا ہے۔ سائناتی نقطہ نظر سے شعر کے مطالعے کی دوسری اہم کوشش ۱۹۵۰ء میں "سوشل سائنس ریسرچ کونسل" کے زیر اہتمام اسلوب (STYLE) پر مشفق ہونے والی کانفرنس میں کی گئی۔ یہ کانفرنس بھی انڈیانا یونیورسٹی میں ہی منعقد ہوئی تھی۔ اس میں شعری اسلوب کے صوتی، تصویری، صرفی و نحوی، معنوی اور محاورہ و اوزان سے متعلق مختلف پہلوؤں پر سائناتی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی گئی۔ اس کانفرنس میں دوسرے بہت سے عالموں کے علاوہ آئی اے رچرڈز، جارج اے ٹر، رومن جیکو بسن، آر کے ہالڈاس، بل جان، پولینڈا اور ٹامس اے سیویک نے بھی مقالے پیش کیے۔ ڈی اے انٹرنیٹ کی انگریزی کی بینٹ سائنٹوں — (SONNETS) کا صوتیاتی تجزیہ (PHONOLOGICAL ANALYSIS) پیش کیا، جن میں سے ہی سائنٹس ڈرگڈز دھتکہ کی تھیں اور دس کیش کی تھیں اس تجزیہ کا عام مقصد یہ تھا کہ کسی شعری فن پارے کا اثریت میں اس زبان کی مختلف آوازیں جو ردول ادا کرتی ہیں ان کی اہمیت کو واضح کیا جائے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہر ادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے جس سے معنی ابھرتے ہیں۔

ڈی اے انٹرنیٹ سے پہلے دو اور مغربی امریکی سائنات لارنس جونز اور جیمز بیچ مطالعہ شعر سے متعلق اسی قسم کے تجربے کر چکے تھے۔ لارنس جونز نے نظم کے متواتر اشعار کی امتداد فی صریحاً کا تجزیہ پیش کیا تھا جب کہ جیمز بیچ نے پوری نظم کے اندھا استعمال ہونے والے صوتیوں۔

۱۔ ہارولڈ بی ایلین: APPLIED ENGLISH LINGUISTICS (Ed) ص ۴۸۸

۲۔ ٹامس اے سیویک: STYLE IN LANGUAGE (Ed) پیش نظاف

۳۔ ایضاً ص ۱۳۱-۱۰۹

۴۔ THE THEORY OF LITERATURE (Ed) کے نام سے جان بیلی، شخصیت اور شاعری (فکر سنس پتھ)

(PHONEMES) کا تجربہ کیا تھا اس طرح کا صوتیاتی تجربہ دو مقاصد کا بخیر نظر رکھتے ہوئے کیا گیا تھا۔

۱۔ نظم کے صوتی آہنگ، نمٹکی یا غنائیت اور ORCHESTRATION کے مجموعی تاثر کو نکالتا کرنا۔

۲۔ اس مجموعی تاثر کو شعر کے مفہوم سے اس طرح وابستہ کرنا کہ نظم کی صوتی کلیت شعر کے اندر چھپے ہوئے مفہوم کو بالکل واضح کر دے۔

اس کی ایک بہت عمدہ مثال کیٹس کی سائنٹ "ON FIRST LOOKING INTO CHAPMAN'S HOMER" ہے۔ اس نظم کے صوتی تجزیے کے بعد لٹچمنے اس کے غالب مصمتوں اور مصوتوں (DOMINANT CONSONANTIAL AND VOWEL PHONEMES) کا تعین کیا اور ان کا سوازنہ اس نظم کے آخر میں واقع ہونے والے ایک لفظ "SILENT" سے کیا۔ مختلف وجوہات کی بنا پر یہ لفظ پوری سائنٹ میں نہایت اہم حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے عناصر ترکیبی میں اس سائنٹ کی سبھ نمایاں آوازیں شامل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس کی صوتی ہیئت پوری سائنٹ کے غالب مصمتوں /s/, /t/, /d/ اور غالب مصوتوں /e/, /ai/ کے اتصال سے تیار ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ یہ لفظ سائنٹ کے THEMES کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح یہ لفظ صوتیاتی (PHONOLOGICAL) اور معنیاتی (SEMANTIC) دونوں لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔

ورنر درتھ اور کیٹس کی سائنٹوں (SONNETS) کا صوتیاتی تجربہ کرتے وقت ڈیل ہائمر نے لفظ (یا لفظوں) کو پرکھنے کے تین معیار مقرر کیے ہیں۔ اس کے خیال میں کسی بھی نظم میں کوئی نہ کوئی ایسا لفظ یا فقرہ ضرور ہوتا ہے جس میں ذیل کی تینوں یا کم از کم دو خصوصیات ضرور موجود ہوتی ہیں۔

(۱) صحتی سطح پر اس لفظ کے عناصر ترکیبی میں ایسی تمام آوازیں شامل ہوتی ہیں جن کا استعمال اس نظم میں بالقابل دوسری آواہوں کے کثرت سے ہوتا ہے یا جو اس نظم کی غالب آواہیں (DOMINANT SOUNDS) ہوتی ہیں۔

(۲) صنفی سطح پر یہ لفظ نظم کے نظم ہمنون یا اس کے بنیادی خیال اور مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔

(۳) موقع و محل کے لحاظ سے اس لفظ کا اندراج نظم میں ایسی جگہ پر ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس کا تاثر کمال مروج کو پہنچ جاتا ہے۔

نظم کے کسی لفظ یا فقرے میں اگر ذکرہ بالا تینوں خصوصیات جمع ہو جاتی ہیں تو وہ لفظ مجموعاتی لفظ (SUMMATIVE WORD) کہلاتا ہے۔ اور اگر اس میں صرف اول والا ذکرہ دو خصوصیتیں موجود ہوں تو اسے کلیدی لفظ (KEY-WORD) کہتے ہیں۔ کیس کی ذکرہ بالا سامع کا لفظ "SILENT" ان تینوں معیاروں پر پورا اترتا ہے۔ اسی لیے سنچ اور ڈیل ہائمر نے اسے مجموعاتی لفظ (SUMMATIVE WORD) کہا ہے۔ بعض مقامات مجموعاتی لفظ کا صحیح تعین نہیں ہو پاتا۔ ایسی صورت میں اس سے شائستگی رکھنے والا دوسرا لفظ تلاش کرنا پڑتا ہے ایسے لفظ میں مجموعاتی تاثر (SUMMATIVE EFFECT) تو نہیں ہوتا لیکن اس سے قوی جتنی چیز اس میں ضرور پائی جاتی ہے۔ شاید نادر ہی ایسا ہوتا ہے کہ تجزیے کے بعد کسی نظم میں مجموعاتی لفظ نہ پایا جائے۔

ڈیل ہائمر کا خیال ہے کہ جو لفظ پوری نظم کے مجموعی تاثر اور THEME کو ظاہر کرتا ہے وہ صوتی اعتبار سے اس نظم کی ممتاز اور نائندہ آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ مجموعاتی یا کلیدی لفظ عام طور پر نظم کے آخر میں واقع ہوتا ہے۔ لیکن یہ کوئی لازمی کلید نہیں ہے۔ یہ لفظ نظم کے شروع اور درمیان میں بھی واقع ہو سکتا ہے۔ در ذرا دقت اور کیس کی بیشتر مثالوں میں یہ لفظ آخر میں آیا ہے۔ ایک ہی عنوان پر کئی فیض اور اقبال کی جن دونوں کا صوتیاتی تجربہ پیش کیا جا رہا ہے۔ ان میں سے فیض کی نظم میں مجموعاتی فقرہ نظم کے بالکل خاتمہ پر آیا ہے جبکہ اقبال کی نظم کے ابتدائی دو لفظ مجموعاتی ہیں۔

اس مقالے میں چند تبدیلیوں کے ساتھ ڈیل ہائمر کے مرتب کردہ اصولوں کی روشنی میں فیض کی نظم "تہائی" کا مطالعہ خاص صوتیاتی نقطہ نظر سے کیا گیا ہے اور اس کا موازنہ اقبال کی ایک نظم سے کیا گیا ہے جس کا عنوان بھی "تہائی" ہے۔

صوتی الفاظ (PHONETIC TRANSCRIPTION) کے بعد اس نظم کے
 حصوں (CONSONANTS) اور مصوتوں (VOWELS) کی جہاں نہ فہرست بنائی گئی ہے
 پھر عروض اور اذانہ ادائیگی کے لحاظ سے حصوں کی درجہ بندی کی گئی ہے۔ مصوتوں کو
 طویل (LONG) اور مختصر (SHORT) کے خانوں میں رکھا گیا ہے۔ ان آوازوں کا جتنی
 بار استعمال ان نظموں میں ہوا ہے الفاظ کے ساتھ ان کی تعداد بھی لکھ دی گئی ہے دوسرے
 مصوتوں (DIPHTHONGS) کی الگ فہرست بنائی گئی ہے۔ ان میں سے کثیر الاستعمال —
 (HIGH-RANKING) حصوں اور مصوتوں کی تکرر (FREQUENCY) کے لحاظ سے
 ترتیب وار الگ الگ درجہ بندی کی گئی ہے۔ پھر تمام کثیر الاستعمال اصوات کا مقابلہ اس
 نظم کے الفاظ سے کیا گیا ہے اور اس امر کا تعین کیا گیا ہے کہ کس لفظ کا صوتی ڈھانچہ
 ان تمام آوازوں یا ان میں سے بیشتر آوازیں سے مل کر تیار ہوا ہے۔ پھر یہ دیکھا گیا ہے
 کہ حسیاتی نقطہ نظر سے یہ لفظ یا فقرہ نظم کے مجموعی تاثر، بنیادی خیال اور THEME کو ظاہر
 کرتا ہے یا نہیں۔ بعد ازیں یہ دیکھا گیا ہے کہ نظم میں یہ لفظ جس جگہ مندرج ہو رہا ہے اس
 سے اس نظم کے تاثر پر کیا اثر پڑتا ہے۔ فیض اور اقبال کی نظموں کے صوتیاتی تجربے
 سے جو نتائج مرتب ہوئے ہیں ان کا مواد ایک دوسرے کی نظم کی صوتی اثریت سے کیا
 گیا ہے۔

مجموعاتی نقطہ چوں کہ نظم کی کثیر الاستعمال اصوات کا مرکب ہوتا ہے اس لیے اس کا صوتی
 تاثر پوری نظم پر چھایا ہوتا ہے۔ اور ان میں استعمال شدہ آوازوں کی گونج پوری
 نظم میں سنائی دیتی ہے۔ یہ آوازیں اس نظم کے پورے صوتی نظام میں سب سے زیادہ
 نمایاں اور ممتاز ہوتی ہیں۔ سنوئی اعتبار سے ان اصوات کا جو تاثر ہوتا ہے وہی تاثر پوری
 نظم میں بھی پایا جاتا ہے۔ ان کے سامنے بقیہ تمام آوازوں کی چمک دمک ماند پڑ جاتی ہے۔
 کسی فن پارے میں الفاظ کی تکرار ہو سکتا ہے کہ کوئی سنوئی پہلو رکھتی ہو۔ لیکن یہ

۱۔ اسلوب شناسی کا ایک بنیادی طریقہ ہے کہ ان الفاظ کا کس طرح لکھا جانا چاہیے جو کسی شاعر کے کلام میں
 بہرہ استعمال ہوئے ہیں اس کیفیت کی طرف میں کسی اور جگہ اشارہ کر چکا ہوں کہ محسن مکران پانچ سو سال کے
 الفاظ کی تکرار کوئی سنوئی پہلو نہیں رکھتی : (محسن مکران فاروقی : مطالعہ اسلوب کا کچھ سبق)
 طبع اردو ادب (پتہ ۱۹۵۶ء)

کی نگاہ اور میں سو ہر بار استعمال خود معنی غیر ہوتا ہے۔ جس کی آواز کی فزیر زیادہ کمزور ہوگی اتنے
بھلاوہ معنی اس میں پیدا ہوں گے۔ مثال کے طور پر پانچل کی زیر تجزیہ نظم "تنہائی" میں /اچ /
اچہ /، /اگ /، /اد /، /پ /، /ب /، /و /، /ج / کی آوازیں ایک ایک دو دو بار
استعمال ہوئی ہیں۔ ان کے برعکس /س /، /ش /، /ز /، /و /، /م /، /ن /، /و /، /و /
جیسی آوازیں استعمال بار بار ہوا ہے۔ انھیں آوازیں کے کثرت (FREQUENCY)
سے نظم کے تہ در تہ مفہوم کا سراغ ملتا ہے اور انھیں آوازیں کا بار بار استعمال نظم کے مجموعی
تاثر میں شدت (INTENSITY) پیدا کرتا ہے۔ جن آوازیں استعمال اس نظم میں ایک
ایک یا دو دو بار ہوا ہے ان کے تجزیہ سے ہم کسی نتیجے پر نہیں پہنچتے ہیں۔ قلت استعمال
کی وجہ سے وہ ایسے اندر کوئی سنیاقت پہلو نہیں رکھتی ہیں۔ اس لیے وہ مضمنہ ہونے کے برابر ہیں۔
ڈاکٹر مفتی تبسم نے خانی کے کلام کے صوتیاتی تجزیہ سے یہ ثابت کیا ہے ان کے ہر دور کے کلام میں
انفرادی طور پر /و /، /اگ /، /اد / کی آوازیں سب سے زیادہ آئی ہیں۔ یہ میر طویل صورتے
بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ "فون فون غنہ اور ہم کی آوازیں میر اور سودا کے یہاں بہت کم
ہیں اور غالب کے یہاں ان آوازیں کا تناسب ان دونوں شاعروں سے تقریباً دو گنا ہے۔
اس سے معلوم ہوا کہ کسی آواز کی کمزور یاں کا بار بار استعمال بے معنی نہیں ہوتا۔ بلکہ نظم کے سوڈاں
کے بنیادی خیال اور TONE اور اس کی مجموعی اثریت کے تسنن (DETERMINATION)
میں مدد ہوتا ہے۔ یہ چیز آگے چل کر کہیں اور مثالوں سے بھی واضح کی جائے گی۔

شخص الرحمن قادری کا یہ خیال کہ "ایسے مہنتے جن کی آواز میں ایسی اور بدیسی زبانوں (اردو، فارسی، عربی) میں مشترک ہیں۔ انہی کثرت یافتہ استعمال کی بنا پر خوش آہنگی پیدا ہوگی" کا سہارا لے سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ "نون" "نون غنہ" اور "میم" کی آواز میں اردو میں

- ۱۔ جگر منی قسم : غالی جاریلی - حیات طغیت اور ظفری، ص ۳۱۲
۲۔ ڈاکٹر محمد حسین حس : "طائر وشر (حیاتیاتی فنون مختلف)" اردو زبان اور ادب ص ۲۸
۳۔ شخص (مخلوق خارجی) : "طائر" اسلوب کا ایک سبق "مطبوعہ اردو ادب (شمارہ ۷) ۱۹۷۲ء" ص ۳۳

کثرت سے استعمال ہوتی ہیں اس لیے کہہ سکے ہیں کہ جسی تحریر میں زیادہ آوازیں زیادہ ہوں گی وہ زیادہ خوش آہنگ ٹھہرے گی..... خاص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڈھ، ٹھ، ڈھ، ٹھ، ڈھ وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نفیس اور پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متعارف ہیں۔ اسی لیے کم استعمال ہوتی ہیں۔ لہذا وہ سب آوازیں جو کم استعمال ہوتی ہیں نسبتاً بد آہنگ ہیں اور ان کو غصہ، ہم، 'لام'، دے، ہملہ وغیرہ آوازیں جو زیادہ استعمال ہوتی ہیں نسبتاً خوش آہنگ ہیں۔ زیادہ قابل قبول نہیں۔ آوازوں کی خوش آہنگی یا بد آہنگی کا سیارہ ان کی کثرت یا قلت استعمال پر نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ کسی فن پارے میں کسی مخصوص آواز (یا آوازوں) کی قلت یا کثرت کا انحصار اس کے موڈ (MOOD) اور مجموعی تاثر پر ہوتا ہے۔ نظم کا جیسا تاثر ہوگا اسی طرح کی آوازوں کی اس میں کثرت ہوگی۔ کسی نظم میں اگر غصہ، ہم، ٹھ، ڈھ، موسیقیاتی آہنگ (MUSICAL HARMONY) ملتا ہے تو یقیناً اس نظم میں انہی معنیوں اور انضیاتی ستوتوں (NASALIZED VOWELS) کا استعمال زیادہ ہوگا۔ اگر کسی شاعر کے کلام میں 'فم'، اداسی اور حزن و ملال کا عنصر زیادہ ہے تو اس کے یہاں طویل ستوتوں کے علاوہ /و/ اور /ا/ کا رے (ASPIRATED) آوازیں مثلاً /پھ/، /بھ/، /تھ/، /دھ/، /چھ/، /جھ/، /دھ/، /کھ/ وغیرہ زیادہ ملیں گی۔ اس ضمن میں میر اور غانی کے کلام کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ جہاں ان آوازوں کا استعمال کثرت ہوا ہے۔ ایک مخصوص آواز یا چند مخصوص آوازیں جو کسی فن پارے میں یا کسی فن کار کے یہاں کم استعمال ہوتی ہیں کسی دوسرے فن پارے میں یا کسی دوسرے فن کار کے یہاں کثرت استعمال ہو سکتی ہیں۔ لہذا کوئی بھی آواز معنی اس بنا پر "بد آہنگ" قرار نہیں دی جاسکتی کہ کسی مخصوص فن پارے میں یا کسی مخصوص شاعر کے یہاں اس کا استعمال کثرت سے نہیں ہوا ہے۔

دوسری بہت سی آوازوں کی طرح اردو کی گڑھی (RETROFLEX) آوازیں مثلاً /ٹ/، /ڈ/، /ڑ/ اور ان کی پاکاری (ASPIRATED) شکلیں /ٹھ/، /ڈھ/، /ڑھ/

۱. شمس الرحمن فاروقی: "سائنس و ادب کا ایک سفر" ص ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۴۱، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۴۹، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۵۷، ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱۴۶۴، ۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲، ۱۴

اڑو/ بھی اپنے اندر مخصوص معنوی پہلو رکھتی ہیں۔ غالب اور اقبال کے یہاں انگریزوں کا
استعمال نہیں تھا ہے کو نہ بھی لیکن اودو کا ہیضہ شعری سرمایہ ان آوازوں کے استعمال سے کسی
طرح بھی محروم نہیں۔ کوئی آوازوں کے ”بد آہنگ“ ہونے سے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کو بھی
اختلاف ہے ”وہ کہتے ہیں:-

”بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ڈ، ڈ، ڈ (کوڑ آوازیں) بدلتے خود
نا، بنجار اودو بد آہنگ ہوتی ہیں۔ ہیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ قصور ایرانی
عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہو سکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا
شعری ادب اور آوازوں سے ملو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی
موسیقی میں چلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہمجار
ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت
جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ مگن ہے اور جو کوڑ آوازوں کو سبب ذیل
انداز میں قائم بناتی ہے۔

| | | |
|---------|----|---------|
| کرود | کا | کرود |
| ساڑی | کا | ساڑی |
| پھلواڑی | کا | پھلواڑی |

لیکن اس احساس اور غالب و اقبال کے باوجود ”کوڑ آوازوں کو اودو
شاعری کے نازک ترین دماغوں (تیسرے) نے قبول کیا ہے اودو غلامی کی روایت
کے ساتھ ”مکمل گلاب“ بنا دیا ہے کہ کوڑ آوازوں کی کوذیت ہمارے شعری
آہنگ کا جزو لازمی بن گئی ہے۔ ط

اٹلی ہو گئیں سب تہ میریں کچھ نہ دولے کا کہیا
کوڑ آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں حیرنے اپنے ”پھوٹوں“ کا ڈنکر
کیا ہے۔ نظریے عوامی زبان کا ”مٹاٹھ“ بانہ صلب ہے اور مسعود اور انشاء
نے ظرافت کی کلیاں چمکائی ہیں۔ مزاج کی یہ روایت جبرزدگی کی ذمئیات سے

مروج ہوتی ہے اور سوا کی شرفی تحریر ہمارے سے ہوتی ہوئی ”صہبام“ سے
 انشیکہ پہنچتی ہے اور مجھوں میں سے اکبر کی ”ذات ڈپٹ“ اور ”پٹ“
 میں نمودار ہوتی ہے۔ گز آوازوں سے مرکب الفاظ جب تانچے کے طور پر
 استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی ٹھٹھک پہلو کا اظہار قصور دیتا
 ہے۔ یکجہت کی عزت کرزن ہے۔ ”جھٹ“ کے ازبر نہیں۔ ط
 آپ اگر منہ کے کرے ہی تو ہوں میں بھی منہ پھٹ“ لے

غالب و اقبال کے یہاں سنے کے صفے ملتے ہیں اگر یہ آوازیں نہیں ملتی ہیں تو اس کیفیت
 سی و جہوں میں سے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جن مضامین کی ترجمانی پر ان آوازوں کو تعلقت حاصل
 ہے وہ مضامین جملہ ذہنی، فطری، انتظامیہ، گہرے ہیں بھلے ہی ہاں لیکن غالب و اقبال
 کے یہاں بالکل ناپید ہیں۔ لہذا ان شاعروں کے یہاں ان آوازوں کے استعمال کا
 سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جن گوی آوازوں کی غالب و اقبال اور اسی قبیل کے دوسرے
 شعرا کے یہاں قلت ہے وہی آوازیں متذکرہ بالا شاعروں کے یہاں کثرت سے پائی
 جاتی ہیں۔ آوازوں کی خوش آہنگی اور بے آہنگی کا سیار اگر کثرت یا قلت استعمال
 ہے تو متذکرہ بالا شاعروں کے یہاں یہ آوازیں خوش آہنگ قرار پانا چاہئیں کیوں کہ
 ان کے یہاں ان آوازوں کا استعمال زیادہ ہے لہذا آوازوں کے خوش آہنگ اور
 بے آہنگ ہونے کا نظر یہ تاثر آتی اور اتھاری ہی ہو سکتا ہے سائناتی یا اسلوبیاتی
 نہیں ہو سکتا۔

آوازیں صفحہ اول میں ہی نہیں ہوتی ہیں، یا مختلف مندرج سے مختلف انداز میں آہنگی
 کے ساتھ پیچیدہوں سے محض ہوا کے خارج ہونے کا نام آواز نہیں، بلکہ آواز ایک جذبہ
 ہے، ایک احساس اور ایک کیفیت کا نام ہے جس کی سرحدیں مابعد الہیاتیاتی —
 (META-linguistic) حدود سے بھی جا کر نکلتی ہیں۔ اگر شاعری جذبات و احساسات کے

اظہار کا نام ہے تو ان آوازوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی ہیئت میں اصوات کو بنیادی مقام حاصل ہے۔ شعر کی عارضی موسیقی اصوات ہی کی خصوصی ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے باطنی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات اور تجربات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے شاعریت پر متاثر ہوتے ہیں۔ جس طرح مختلف زبانوں کا صوتی نظام مختلف ہوتا ہے۔ اسی طرح الگ الگ زبانوں میں ان آوازوں کی اثریت میں بھی فرق ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جہاں آواز ایک زبان میں کسی ایک خصوصی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے اسی آواز سے اسی کیفیت کا اظہار دوسری زبان میں نہ ہو پائے بلکہ وہ آواز کسی دوسری خصوصی کیفیت کے اظہار کا وسیلہ بن جائے۔ کسی زبان کی آواز کا اس زبان کی تہذیبی روایات سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ زبان کی اسی تہذیبی روایات کے مطابق آواز میں خود کو معنی و مفہوم سے آراستہ کرتی ہیں۔ انگریزی زبان اور کلچر میں /ل/ اور /ن/ کی آوازوں کا جو سمعیاتی تاثر (AUDITORY EFFECT) آگوریزم پر ہوتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ ان آوازوں کا اردو کی تہذیبی روایات سے تعلق رکھنے والوں پر بھی وہی اثر ہو۔ ہر آواز اپنی زبان میں پہنچ کر نئے معنی اختیار کر لیتی ہے اور نئے مفہوم کی ترجمانی کا سبب بنتی ہے۔ بعض حالات میں مماثلت بھی پیدا ہو جاتی ہے جس طرح سے کہ ایک ہی غانہ ان سے تعلق رکھنے والی مختلف زبانوں میں صرف و نحو اور قواعد کی مماثلت ہوتی ہے۔

اردو کی مختلف آوازیں مختلف رول ادا کرتی ہیں اور ان سے مختلف کیفیات و اصوات کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ چیز نطقی (ARTICULATORY) اور سمعیاتی (AUDITORY) دونوں سطروں پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ اردو کے مصوتوں ہی کو لیجئے جو اپنے اندر بے پناہ موسیقیت رکھتے ہیں۔ موسیقی کا سارا دار و مدار انھیں آوازوں پر ہوتا ہے۔ اگر انھیں موسیقی کی جان کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ انھیں آوازوں کے بارے میں ڈیکٹر

مصنوع میں خلل لگتے ہیں۔

”ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی واوایاں بنتی ہیں کیوں کہ موسیقی کی بنیاد مصنوع آوازوں بالخصوص حروفِ علت لہ پر ہوتی ہے گلے کے پردوں کے زیرِ وجم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ فنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے۔ اسی لیے غزل میں جس قدر فنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروفِ علت کی بہتات ہوگی۔“

مصوتوں میں طویل مصوتوں اور مختصر مصوتوں کی جداگانہ خصوصیات ہیں طویل مصوتے مثلاً /ا/، /آ/، /او/، /اے/، /او/، /اے/ وغیرہ درود کب آہ و کراہ اور یاس و الم کے جذبات اور حزنہ کیفیات کی بحرانی ترجمانی کرتے ہیں۔ کوئی شخص جب قریب المرگ ہو تب ہی اور درود و کرب کی وجہ سے کراہتا ہے یا ایسے عالم میں اپنے عزیز و اقارب کو کوئی وصیت کرتا ہے تو اس کے لہجے میں سستی اور دم میں پیدا ہو جاتا ہے۔ اور اس کے منہ سے طویل مصوتے کثرت سے ادا ہونے لگتے ہیں اور بعض اوقات مختصر مصوتوں کو بھی کھینچ کر طویل مصوتوں کی شکل دے دی جاتی ہے۔ اس شخص کی ناتوانی اور پڑمردگی کا عکس طویل مصوتوں کے آئینے میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ شاعری میں بھی طویل مصوتے حزن و یاس کی ترجمانی کا کام کرتے ہیں اور انہیں کے استعمال سے ہجو دم اور سست پڑ جاتا ہے۔ میر یا خانی کی رنج و الم اور حزن و یاس میں ڈوبی ہوئی غزلوں کا اگر صوتیاتی تجزیہ کیا جائے تو ان میں ایسے مصوتے بکثرت ہیں گے جو طویل ہیں۔ مثلاً میر کے اس شعر کو لیں جس میں طویل مصوتوں کے جھپٹے جا بجا نظر آتے ہیں :

۱۔ مصوتے VOWELS

- ۲۔ ”مطالعہ شعر (صوتیاتی نقطہ نظر سے)“ اردو زبان اور ادب، ص ۳۶، ۳۷
- ۳۔ اردو مصوتوں کو گانہ کرنے کے لیے جن ۱۱ اقوایٰ البحرِ صوتیات (۱۰۶۔۸) کی علامتوں کو استعمال کیا گیا؟

سرخانے شیر کے آہستہ آہستہ
ابھی بگڑتے روتے روتے سو گیا ہے

یا غالی کا یہ شعر

دلِ فانی کی تباہی کو نہ پوچھ
الم لا متباہی کو نہ پوچھ

ڈاکٹر مسعود حسین خان نے ایک جگہ اور لکھا ہے :

”جب جذبہ دل کی آنکھیں کراہ اُٹھتا ہے تو وہ حروفِ صبیحِ شکی
رہا دونوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گزر رکھا ہوں کو پسند
کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب
کا جواز کہ تیر کی شاعری کا لہجہ ”معم“ ہے یا غالب ”بلند بانگ“ انداز
میں نغز سراہتے ہیں۔ مرنے ہی ہو سکتا ہے کہ میر طویل حروفِ علت ۱۱
و۔ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں۔“

اس کے برعکس مختصر معنوتے زندگی کی علامت ہیں۔ ان کے استعمال سے لہجہ کی توانائی
پھرتی اور سرعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ عاشقانہ، شوخ، طرب و اور کیف و مستی میں ڈوبے
ہوئے اشعار مختصر معنوتوں کی بہتات سے بچ نہیں سکتے۔

اگر اردو معنوتوں پر بھی ایک نظر ڈالی جائے تو یہ جانا ہو گا کہ ان معنوتوں کی درجہ
بندی بھرت (POINT OF ARTICULATION) اور اندازِ آواز (MANNER

OF ARTICULATION) کے علاوہ غیر صمغ (VOICELESS) اور صمغ (VOICED)
کے اعتبار سے بھی کی گئی ہے۔ صمغ معنوتے، معنوتوں (تمام معنوتے صمغ
آہٹیں ہیں) سے لے کر سرسبکی کی لہر کو تیز کر دیتے ہیں اور لہجہ کی غنائیت ان معنوتوں
کے اتصال سے اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

۱۔ معنوتے (CONSONANTS)

۲۔ ”ملاحظہ شعر (صوتی نقطہ نظر سے)“۔ اردو زبان اور ادب، ص ۳۸

ا) کی آواز اور دوسری ہجاری (Aspirated) یا لمبے خطوط والی آواز میں نکلا

اچھ / ا / بھ / ا / تھ / ا / دھ / ا / پھ / ا / جھ / ا / کھ / ا / گھ / ا / المیہ جذبات کی

ترجمانی میں دہریا رول ادا کرتی ہیں جو طویل مصوتے کہتے ہیں۔ طویل مصوتوں سے مل کر

یہ آوازیں بھی المیہ جذبات کی شدت کو تیز تر کر دیتی ہیں طویل مصوتوں کی طرح

میر اور فانی کے یہاں ہجاری آوازوں کی بھی کثرت ہے اور ان کا استعمال نہ صرف یہ کہ

درمیان شعر میں ہوا ہے بلکہ قافیہ اور ردیف میں بھی یہ آوازیں استعمال کی گئی ہیں۔

بقیہ ڈاکٹر مسعود جمین خاں "تیر کی آواز و زاری کی ولادت / کھ / ا / چھ / ا / تھ / ا /

اچھ / ا کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں بھرتی ہو رہی ہیں۔ کبھی کبھی ان کی

کثرت ان کے شعرا کی روانی کو کم کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا ہوا اس کی رنجش کو سنبھال لیتا ہے۔

قافی کے یہاں بھی ایسے اشعار بکثرت پائے جاتے ہیں جہاں آواز "ا" کے ساتھ شامل ہوتا ہے۔

انہی معنی - ا / م / اور / ن / بھی موسیقیت کی جان ہوتے ہیں اور ان آوازوں

میں بھی مصوتوں کی اسی فنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ان کے صوتی آہنگ سے شعر کا

نغمہ کیسے سے کہیں پہنچ جاتی ہے۔

ا / ر / کی آواز جو دو نکل کے اظہار کے برعکس حرکت 'مدانی' 'سرف' 'وفا' اور

پھر اور ارتعاش کی کیفیات کی ترجمانی کرتی ہے۔

اسی طرح / س / / ز / اور / ش / کی پرستانی (Fricative) آوازوں سے

سرگوشی، خاموشی، ستا، سکون اور رازدارانہ کیفیات کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ مظہر

فطرت اور قدق بنانے کے بیان میں یہ آوازیں بکثرت استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً: الفاظ

لاحظہ کیجئے: 'سحر'، 'صبح'، 'سویچ'، 'کھار'، 'سحر'، 'آسان'، 'صبا'، 'نسرین'، 'نسرین'، 'نیم'

زکس، 'شب'، 'شام'، 'شجر'، 'شبنم'، 'دشت'، 'سبز'، 'وفیو'۔ / س / اور / ش / کی تکرار

اقبل کی نقلوں میں پائی جاتی ہے۔

۱۔ "مظہر" شعر آموختنی نقطہ نظر سے اور زبان اصداپ، ص ۳۵

تہائی

(فیض احمد فیض)

پھر کوئی آیا دل زار! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہو گا کہیں اور چلا جائے گا
دھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے چراگ راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
مچل کر شمعیں بڑھادوئے دینا دیا رخ
اپنے بے خواب کو اڑوں کو مقفل کرو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

مضوتے،

فقیر B / (۳۱)۔ نہیں، کہیں، چلا، دھل، بکھرنے، لگا، لڑکھڑانے، لگے،
چراغ، گئی، تک تک، ہر، اجنبی، قدموں، کرو، شمعیں،
بڑھادوئے، د، ایاغ، اپنے، مقفل، کرو، اب، یہاں،
طویل A / (۳۱)۔ آیا، زار، راہ، ہو گا، چلا، جائے گا، رات،
لگا، تاروں، کا، غبار، لڑکھڑانے، ایوانوں، خوابیدہ،
چراغ، راستہ، راہ گزار، خاک، دھندلا، سراغ، بڑھادوئے،
دینا، ایاغ، خواب، کو اڑوں، یہاں، آئے، گا۔
فقیر G / (۶۱)۔ پھر، دل، بکھرنے، تک، دے، کو اڑوں،

طویل /i:/ (۹) = کوئی 'بچی'، خوابیدہ 'گئی'، اجنبی 'میںا'
 مختصر /ɪ/ (۶) = بچی، غبار، گزار، سراغ، سگل، مقفل،

طویل /u:/ (-) _____

طویل /e/ (۱۲) = دل، 'ہائے'، بکمرنے، 'لڑکھڑانے'، 'لگے'، 'کے'، 'نے'، 'دھندلا دیے'،
 'کے'، 'اپنے'، 'بے'، 'آئے'۔

طویل /o/ (۱۲) = کوئی، 'ہوگا'، 'سو'، 'کرو'، 'بڑھادو'، 'و'، 'میںا'، 'کو'، 'کرو'
 کثیر الاستعمال مصوتے ۱

/a/ (۳۲) + ایک انفیاتی مصوتہ = ۳۲

/ə/ (۳۱)

/e/ (۱۳) + دو انفیاتی مصوتے = ۱۴

/o/ (۱۳) + چار انفیاتی مصوتے = ۱۶

/i:/ (۹) + پانچ انفیاتی مصوتے = ۱۴

مصوتے ۱

بندشی (Kops)

/پ/ (۱) = اپنے

/مچ/ (۱) = پھر

/ب/ (۸) = بکمرنے، 'غبار'، 'خوابیدہ'، 'اجنبی'، 'بڑھادو'، 'پلے خواب'، 'اب'

/بج/ (-) = _____

/ت/ (۵) = مات، 'تاروں'، 'راستہ'، 'تک'، 'تک'۔

/تھ/ (-) = _____

/د/ (۶) = دل، 'خوابیدہ'، 'دھندلا دیے'، 'تد'، 'میں'، 'بڑھادو'۔

/دھ/ (۱) = دھندلا دیے

/ڈ/ (-) = _____

اندھ / (-) = —

اڈ / (-) = —

اڈھل / (۱) = ڈھل

اچا / (۲) = پچا، پچی

اچھ / (-) = —

اچا / (۲) = جلے۔ اجنبی

اچھ / (-) = —

اک / (۱۵) = کوئی، کوئی، کہیں، پکی، سا، یکساں، کے، اک، خاک،
کے، کرد، کواڑوں، کو، کر، کوئی، کوئی۔

اکھ / (۲) = بکھرنے، رٹکھڑانے

اک / (۸) = ہر، سا، جائے، سا، گے، گئی، رہ، گزار، گل، آئے، گا۔

اکھ / (-) = —

اق / (۲) = قدسوں، مقفل

انفنی (Masals)

ام / (۶) = میں، قدسوں، شمعیں، ے، دینا، مقفل۔

ان / (۱۱) = نہیں، نہیں، بکھرنے، رٹکھڑانے، (ایوانوں، اجنبی، نے، دینا،

اپنے، نہیں، نہیں۔

ہیلوی (Lateral)

ال / (۹) = دل، سپلا، ڈھل، سا، رٹکھڑانے، سا، دھندلا دیے، گل، کرلو۔

ارتھاشی (Trill)

ار / (۱۶) = پھر، زار، راجہ، اور، مات، بکھرنے، تاروں، غبار،

داستہ، ہر، راہ، گزار، سراج، کر، کرلو۔

تھپک دار (Flapped)

/ ڑ / (۳) = (تکڑنے) گائون

/ ڑھ / (۱) = برسات

چستانی یا صغیری (Fricatives)

/ ف / (۲) = عقیق

/ و / (۲) = کواڑوں، اوانوں

/ س / (۲) = سوگئی، راستہ

/ ز / (۲) = زار، راہ گزار

/ ش / (۱) = شمعیں

/ ژ / (-) = ———

/ غ / (۳) = خوابیدہ، خاک،

/ غ / (۴) = سراغ، ایان، چراغ، غار

/ ہ / (۱۰) = جنیں، نہیں، رانہرو، ہوگا، کہیں، ہر، راہ، یہاں، نہیں، نہیں،

نیم مصوتہ (Semi-vowel)

/ ی / (۴) = آیا، دیے، ایان، یہاں

دوہرے مصوتے (Diphthongs)

/ au / (۲) = راہرو، اور

/ ai / (۱) = اوانوں

انفیاتی مصوتے (Nasalised vowels)

نزل / ے / (۱) = یہاں

طول / ے / (۵) = جنیں، نہیں، کہیں، نہیں، نہیں

مختصر / ے / (۱) = دھندلا دیے

طول / ے / (۲) = جی، شمعیں

طویل / ۵ / (۲) = تماموں 'ایوانوں' 'قدموں' 'کواڑوں'
کثیر الاستعمال مصوتے :

اک / ۱۸۱

ار / ۱۶۱

۱۵ / (۱۱) + تیرہ انضیاتی مصوتے = ۲۲

۱۰ / (۷) + چار اکاڑی مصوتے = ۱۴

ال / ۱۹

اب / ۸۱

اک / ۸۱

فین کی نظم - تنہائی کے تجربے سے جو کثیر الاستعمال (HIGH-RANKING)

مصوتے برآمد ہوئے ہیں ان میں طویل مصوتے ۷/۵ استعمال سب سے زیادہ ہوا ہے۔ اس کے بعد مختصر مصوتے ۵/۵ آئے ہیں۔ ۵/۱ کا نمبر تیسرا ہے ۵/۵ کا نمبر بھی تیسرا ہے۔ ۵/۱ اور ۱۰/۵ دونوں کی تکرار یکساں ہے۔ ۱۰/۱ چوتھے نمبر پر ہے۔ ان کے علاوہ ۵/۱: ۱۰/۱ پانچ بار انضیاتی شکل (۱۰/۱) میں بھی استعمال ہوا ہے۔ دوسرے طویل مصوتوں کی بھی انضیاتی شکلیں پائی جاتی ہیں مثلاً ۵/۱ کی چار ۵/۱ کی دو اور ۵/۱ کی ایک۔ ان مصوتوں میں صرف ۵/۱ ہی ایک حقیر مصوتہ ہے البقیہ تمام مصوتے طویل ہیں۔ اس نظم کے مصوتوں کے اعداد و شمار سے پتہ چلتا ہے کہ اس نظم کا غالب صوتی رحمان طویل مصوتوں کی طرف ہے۔ دوسرے نمبر پر ہونے کی وجہ سے مختصر مصوتے ۵/۱ کی اہمیت کم ہے لیکن اگر چار طویل مصوتوں کے تناظر میں ایک مختصر مصوتے کو دیکھا جائے تو اس کی اہمیت کچھ بھی نہیں اور جب کہ یہ بھی معلوم ہے کہ ۵/۱ کا تکرار (FREQUENCY) بہ نسبت اور مصوتوں کے اعداد و اہمیت میں زیادہ ہے۔ اس بنا پر یہ نتیجہ اخذ کرنا پڑے گا کہ طویل مصوتے اس نظم کے غالب صوتی جہان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اور ۵/۱ کی آواز ان میں سب سے زیادہ غالب ہے۔ اس نظم کا کوئی بھی مصرع ایسا نہیں ہے جس میں ۵/۱ کم از کم دو یا

تین بار مستقل نہ ہوا۔

ان کثیر الاستعمال مصوتوں کا نظم کی نقلی تنظیم سے موازنہ کرنے پر کوئی نہیں آئے گا۔
 کا کثر ایسا نظر آتا ہے جس میں یہ تمام اصوات استعمال ہوتی ہیں۔ صوتی کھلوٹ میں ہم
 انہیں یوں ظاہر کریں گے۔

koɪ: nɪhɪ: æ e ga
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 ۱۹ ۲۱ ۲۲ ۱۲ ۲۲

کوئی نہیں آئے گا کہ کے اجولے ترکیبی میں کثیر الاستعمال مصوتے (مجزوہ کے جن کے
 قد لہن کی توجیہ بعد اس کا جائے گی) بھی شامل ہیں۔ جس مصوتے کی اس نظم میں سب سے
 زیادہ تکرار پائی جاتی ہے وہ /ک/ ہے۔ /ن/ کی آواز پوری نظم میں ۱۱ بار آئی ہے
 لیکن اسے ۱۳ انضائی مصوتوں کا تعاون بھی حاصل ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو انضائی
 آوازوں کی تعداد کل ظاہر ۲۴ ہو جاتی ہے۔ جو /ک/ کے شمار سے بھی زیادہ ہے
 دیگر کثیر الاستعمال مصوتے /ر/، /ل/، /ب/، /ا/، /گ/ ہیں۔ ان میں اعداد و شمار
 کی ترتیب کے لحاظ سے /و/ کا نمبر چھ تھا ہے۔ لیکن چار ہاکاری آوازیں اس کی معاونت
 کرتی ہیں۔ جس سے اس کی تعداد ۱۴ ہو جاتی ہے۔ /گ/ کی آواز صرف ۸ بار آئی ہے اس
 سے /ک/ کو تقویت پہنچتی ہے کیوں کہ دونوں آوازوں کا مخرج ایک ہی ہے۔ انما
 ادائیگی کے لحاظ سے بھی دونوں آواز ہاں یکساں ہیں۔ فرق صرف غیر مسومع اور مسومع
 کا ہے۔ اگر غیر مسومع آواز ہے اور /گ/ مسومع۔ /ک/، /و/، اور /ر/ کی آواز
 فانی کے کلام میں بھی بہت زیادہ آئی ہے۔ اس کا ایک سبب تو ڈاکٹر معنی قسم نے
 یہ بتایا ہے کہ یہ مصوتے ہماری زبان کے کثیر الاستعمال کلموں اور حروف کا جزو ہیں۔
 دوسرے یہ کہ کسی شاعر کے کلام میں ان آوازوں کی کثرت یا قلت استعمال کا انحصار
 بہت کچھ اس کے اسلوب اور انتخاب الفاظ پر بھی ہوتا ہے۔ /ل/ کا شمار بھی کثیر الاستعمال
 مصوتوں میں ہوتا ہے لیکن مجموعاتی نظر سے یہ آواز شامل نہیں ہے۔ اس کی وجہ ظہور
 بھی ہو سکتی ہے کہ یہ آواز نظر کے موڑ سے سلاقت نہیں رکھتی ہے۔ کیوں کہ اس نظم کا

جمہوری تاثر مزین ہے اور یاس و ناامیدی اور مایوسی کا اظہار پوری نظم میں موجود ہے۔
 ال اکھوتی آہنگ ان احساسات کی ترجمانی کے لیے موزوں نہیں کیوں کہ /ل سے پیدا
 ہونے والا منفرد طریقہ ہے اور اپنے اخذ فاعلی کیفیت رکھتا ہے۔ /ر کی آواز اگرچہ
 جمہورانی لفظ میں شامل نہیں ہے لیکن اس سے فیض نے عالم انتظار کی اضطراری اور مضطرب
 کیفیت کے اظہار میں مدد کی ہے۔

دلی ہائز نے جمہوری غما کے جو تین میار سفر کیے ہیں ان پر اس کھڑے کو پرکھا جاتا ہے
 قوی ہو رہا اترتا ہے۔

۱۔ صوتی سطح پر نظم کی تقریباً سبھی کثیر الاستعمال آوازیں اس میں شامل ہیں۔
 ۲۔ مصنوعی سطح پر نظم کے بنیادی خیال اور جمہوری تاثر کو یہ ٹکڑا بڑی خوبی کے ساتھ ظاہر
 کرتا ہے۔

نظم میں جو ایک طرح کی ناامیدی، مایوسی، اداسی، حوصلہ شکنی، شکستہ دلی، حویلی
 خیزی اور حزن و غم کی کیفیت ہے اس کا انعکاس اس کھڑے میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے
 صحتوں کا طول و تاسف، یاس و حسرت اور غم و اندوہ کی کیفیات کو بڑھاتا ہے ان
 کیفیات کے اظہار میں انفی صحتے اور انفیاتی صحتے اور بھی مساوی ہوتے ہیں۔ انفی صحتوں
 کے کثرت استعمال سے شعر میں جو دائمی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس کی ایک بہت اچھی
 مثال لارڈ ٹینیسن کی نظم "IN MEMORIAM" ہے جو ایک مرحوم دوست کی یاد میں لکھا
 گیا نوحہ (ELEGY) ہے۔ ٹینیسن نے شعری یا غیر شعوری طور پر اپنی غزلیں، الم نصیبی
 اور حزن و غم کا اظہار ان اصوات کی مدد سے بہت اچھی طرح کیا ہے۔

۵/۱ کی تکرار سے فیض کی نظم میں یاس و تاسف کا اثر اور بھی بڑھ گیا ہے اور
 حسرت و غم وادی کی شدت میں اور بھی اضافہ ہو گیا ہے۔ نظم کے یہ ٹکڑے ملاحظہ ہوں۔
 "نہیں کوئی نہیں" "ماہر و جوگا کہیں اور چلا جائے گا"، "سو گئی راستہ تنگ تنگ کے ہر
 جگہ واہ گوار" "اب یہیں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا"۔ جمہورانی فقرے "کوئی نہیں
 آئے گا" کا مولد اگر نظم کے عنوان "تجانی" سے کیا جائے تو اس کی منویت میں اچھ

اگر کسی اضافہ ہوتا ہے۔ جس چیز کا اہلادھرمین میں اعتقاد کے ساتھ کیا گیا ہے، اسے شریعت کے ساتھ کثیر الاستعمال آواہوں کی مدد سے مجموعاتی فقرے میں بیان کر دیا گیا ہے۔ اس طرح یہ ٹکڑا پوری نظم کا دراصل ایک پنجوڑ ہے جس کے صوتی آہنگ میں پوری نظم کا مجموعی تاثر دیکھا جاسکتا ہے۔

۳۔ کوئی نہیں آئے گا " کا ٹکڑا تیسرے معیار پر بھی پورا اترتا ہے۔ یعنی نظم میں اس کا اندراج بہت مناسب جگہ پر ہوا ہے۔ یہ نظم کے آخری مصرعے کا آخری ٹکڑا ہے لفظی تنظیم کے نقطہ نظر سے یہ جگہ اس کے لیے بہت سوزوں ہے کیوں کہ یہی ٹکڑا پوری نظم کو SUMMARIZE کرتا ہے۔ لہذا اسے سب سے آخر میں ہی آنا چاہیے تھا۔

تنہائی

اقبال

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا
یہ رفعت آسمان خاموش خوابیدہ زمیں جہان خاموش
یہ چاندیہ دشت و در یہ کہسار فطرت ہے تمام نستر ناز
موتی خوش رنگ پیابے پیابے یعنی ترے آنسوؤں کے تارے
کس غم کی تجھے ہوس ہے اے دل
قدت تری ہم نفس ہے اے دل

مصوّتے:

مختصر ۵۱ / (۲۲) - تنہائی، شب، حزیں، انجم، نہیں، ہم نشیں، رفعت،
دشت، در، فطرت، تمام، نستر، خوش رنگ، ہوس،
قدت، ہم نفس، زمین، جہان

انعام (-) —————

چستانی یا صغیری

ا/ف/ (۳) = رفعت، فطرت، نفس

ا/د/ (۱) = جوس

ا/س/ (۷) = آسنان، کسار، نستر، آنسو، کس، جوس، نفس

ا/ز/ (۳) = حوی، زمیں، نزار

ا/ش/ (۷) = شب، ہم نشین، خاموش، خوش رنگ، دشت، خوش رنگ، شے

ا/ژ/ (-) = —————

ا/خ/ (۴) = خاموش، خواہید، خاموش، خوش رنگ

ا/غ/ (-) = —————

ا/و/ (۱۲) = تنہائی ہے، حوی، نہیں، ہم نفس، ہم نشین، جہاں ہے

جوس ہے، کسار ہے

فیم مصوتہ

ا/ی/ (۱۰) = تنہائی، شب، کیا، کیا، یہ، یہ، پیارے، پیارے، میخی

دوہرت مصوتے

ا/ا/ (۷) = ہے، شے، ہے، اے، ہے، اے

ا/ا/ (-) = —————

نہائی مصوتہ

ا/آ/ (۱) = آنسوؤں

ا/آ/ (۴) = حوی، ہم نشین، زمیں، نہیں

ا/آ/ (۱) = میں

ا/آ/ (۱) = آنسوؤں

کثیر الاستعمال مصوتے

/ə/ (۲۲)

/ɛ/ (۱۷) + ایک انفیاتی مصوتہ = ۱۸

/e/ (۱۶) + ایک انفیاتی مصوتہ = ۱۷

/i/ (۸)

کثیر الاستعمال مصمتے

/t/ (۱۴)

/r/ (۱۴)

/o/ (۱۲) + ایک اِکاری مصمتہ = ۱۳

/n/ (۱۱) + سات انفیاتی مصوتے = ۱۸

/m/ (۱۱)

/y/ (۱۰)

/ʃ/ (۷)

/ʒ/ (۷)

/d/ (۷)

ایہاں کی اس نظم کے تجزیے سے چار ایسے مصوتے برآں ہوئے ہیں جن کی حکمران نظم بہت زیادہ ہے۔ ان کثیر الاستعمال (HIGH-RANKING) مصوتوں میں دو طویل اردو مقرر ہیں مقرر مصوتہ /ə/ سب سے زیادہ غالب ہے۔ پھر دو طویل مصوتوں کا نسبتاً چاہے جن میں سے /a/ کا تناسب ۱۷/۱۰ اور /ɔ/ کا ۱۶/۷ ہے۔ مقرر مصوتہ /ɛ/ اور /e/ کا تناسب ۱۷/۱۲ اور /i/ کا ۸/۵ ہے۔ /a/ کا استعمال عام طور سے اردو میں بہت زیادہ ہوتا ہے /ɔ/ اور /ə/ کا ۱۲/۷ اور /ɛ/ کا ۱۷/۱۰ کے علاوہ /ɛ/ بھی کثیر الاستعمال مقرر مصوتہ ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم کا غالب رجحان دو طویل مصوتوں کی طرف ہے اور نہ مقرر۔ اس لیے ظاہر ہوتا ہے کہ نظم کا مجموعی تاثر اتنا زیادہ غماں نہیں ہے کہ وہ اپنے اظہار کے لیے طویل

صوتوں کا سہارا لیتا۔ ان کثیر الاستعمال معنوں کا نظم کی عقلی تعلیم سے موازنہ کر لے پر "تہنائی" شُب کا فقرہ ہی ایسا ہاتھ آتا ہے جس میں یہ سارے معنوں کے استعمال ہو رہے ہیں۔ لہذا اصطلاحوں کی صوتی تعلیم کے لحاظ سے یہ فقرہ مجموعاتی کہنا جاسکتا ہے۔ اسے صوتی لکھاؤ میں یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

سانھازجہ سادکر
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 ۲۴ ۱۵ ۸ ۱۶ ۲۲

"تہنائی شُب" میں سب سے زیادہ غالب معنیئے رت / اور / ر / رہی ہیں۔ ان کے علاوہ دوسری کثیر الاستعمال آوازیں / ہ / / ن / / ی / اور / ش / بھی اس میں شامل ہیں۔
 / ر / کی آواز کا تناسب رت کے برابر ہے۔ لیکن مجموعاتی فقرے میں یہ مدد دینے نہیں ہے۔
 / ر / کی آواز دیا وہ تر / رت کے ساتھ واقع ہوئی ہے۔ مثلاً "تیرے" "فطرت" "نسترن" "ترے" "قدت" "تری" وغیرہ رت / اور / ر کے بعد کثیر الاستعمال آواز / ہ / ہے جس کا اقبل کے بیان مناسب استعمال ہے۔ انفی معنوں میں سے / ن / مجموعاتی فقرے میں شامل ہے۔
 سات / اضافی معنوں اور ایک انفی معنیئے / م / / ن / کی نگاہ میں مساوی ثابت ہوتے ہیں مجموعاتی فقرے میں دو اور معنیئے / ی / اور / ش / بھی شامل ہیں۔ / ی / کی تکرار دس بار ہے اور / ش / کی سات بار۔ / ش / کو ایک دوسری چستانی آواز / س / سے بھی مدد ملتی ہے جو نظم میں بار آئی ہے۔ اسی طرح / د / کی آواز رت / کی تکرار کے اظہار میں مدد دیتی ہے کیوں کہ دونوں ہم مخرج و نغائی آوازیں ہیں۔

"تہنائی شُب" کا نگرا صوتی اور سمعی دونوں میااروں پر پورا اترتا ہے۔ ان کے علاوہ نظم میں اس کا اندراج بھی بہت سوزوں جگہ پر ہوا ہے۔ صوتی اعتبار سے اس میں سبھی کثیر الاستعمال معنوں کے پاس جاتے ہیں۔ / م / اور / ر / کے علاوہ دوسرے بھی غالب معنیئے اس میں شامل ہیں۔ سمعی اعتبار سے بھی "تہنائی شُب" نظم کے بنیادی خیال کو بہت اچھی طرح ظاہر کرتا ہے۔ یہ تو بالکل مکمل روحی بات ہے کہ نظم کا TENSE تہنائی ہے اور یہ چیز نظم کے مضامین سے بھی ظاہر ہے لیکن شاعر نے جس منظر کا سہارا لیا ہے وہ حالت کا

فخر ہے اور اکی کی مناسبت سے "انجم" "چاند" "تارے" وغیرہ لفظ آئے ہیں۔ مجھو ماتی
 فقرے میں لفظ "شب" کی شمولیت سے رات کا پورا تصور ذہن میں آ جاتا ہے اور ساتھ ہی
 ساتھ رات سے مناسبت رکھنے والے جتنی اشیا ہیں ان کی تصویر بھی نظروں کے سامنے کھینچ جاتی
 ہے۔ لہذا یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ مجھو ماتی فقرہ نظم کے بنیادی خیال اور اس کے مجموعی تاثر کو بخوبی
 ظاہر کرتا ہے۔ مجھو ماتی فقرے کا صوتی آہنگ پوری نظم کے صوتی تاثر کا انچور ہے۔ کیوں کہ اس میں
 تقریباً سبھی غالب آوازیں شامل ہیں۔ کسی نظم کی غالب آوازوں کی مدد سے ہی ہم منظر کے موڈ
 کا پتا لگاتے ہیں۔ طویل اور مختصر مصوتوں کے امتزاج سے ہلکی ہلکی حزن یا کیفیت کا اندازہ ہوتا
 ہے۔ /ہ کے صوتی آہنگ نے اس کیفیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ پوری نظم میں "خاموشی
 سکوت اور شبنم کی پراسرار ریت کا جو سماں موجود ہے اس کا اظہار /ش / اور
 /س / کی صوتی کیفیت میں بخوبی پایا جاتا ہے۔ اقبل نے اپنی نظموں میں جہاں کہیں بھی فطرت
 کے مظاہر اور قدرتی مناظر کا نقشہ کھینچا ہے یا خاموشی کا سماں بیان کیا ہے وہاں ان
 آوازوں کا متناسب بڑھ گیا ہے۔ ان کی نظم "ایک شام" کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

خاموش ہے چاندنی قمر کی شامیں ہیں خوش ہر شجر کی

وادی کے نوافر و شخاموش کہسار کے سبز پوش خاموش

ای / کی آواز اہم اشارہ اور کہیں کہیں استغناء یہ کلموں میں آئی ہے۔ برت لگی آواز
 چند خیر کی کلموں کے علاوہ صدیقی مناظر کے بیان میں آئی ہے۔ گو کہ یہ دونوں آوازیں ایک دوسرے
 سے جدا جدا وقت جوی ہیں لیکن ان کی صوتی ترکیب و تنظیم سے نظم کی عکاسی کیفیت کے اظہار
 میں بڑی مدد ملی ہے۔ "خوش رنگ" "پیارے پیارے" "تارے" "نسترن ناز" وغیرہ الفاظ
 میں ار / کی تکرار منظر کی خوب صورتی اور نظم کے جمالیاتی پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

فیض اور اقبال کی ان نظموں کے تجزیے سے یہ بات ثابت ہو گئی کہ آواز کا
 حسن سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ کسی نظم کے موڈ کا تعین کرتے وقت یا اس کے مجموعی تاثر
 کی نشان دہی کرتے وقت نظم کی کثیر الاستعمال (High-Ranking) کلمات کو
 نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ان آوازوں کی صوتی کیفیت سے ہی معنوی کیفیت

تفصیل پاتی ہے۔ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ نظم کی جیسی مصنوعی کلیت ہوگی یہی طرح کے صوتی نتائج برآمد ہوں گے۔ دونوں طرح سے بات ایک ہی ہوئی۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ کسی فن پارے کی تخلیق میں سب سے پہلے اصوات کا وجود عمل میں آتا ہے (یعنی لوگ کہیں گے کہ شعر کہنے سے پہلے کوئی خیال یا کوئی مضمون ذہن میں آتا ہے) اور صوتی عمل اس کے بعد کامل ہے۔ یہ بحث بہت پیچیدہ ہے اور اس کا تعلق بالذات لسانیات سے ہے۔ لیکن اتنا ماننا ضروری ہے کہ بیز زبان کے ”سوچنے“ کا عمل بھی ناممکن ہے (پھر مختلف تنظیم و ترکیب اور نظم و ضبط کے ذریعے، نئی اصوات کو سمی کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے۔ اگر آوازیں ہی نہ ہوں تو سہجائی عمل (SEMANTICAL PROCESS) کہیں سے ہوگا۔ صوتیاتی تجربے کے بعد جس مجموعاتی لفظ کا انکشاف ہوتا ہے اس میں نہ صرف یہ کہ صوتی کلیت ہوتی ہے بلکہ مصنوعی کلیت بھی پائی جاتی ہے۔ اور یہی وہ لفظ ہوتا ہے جس میں موت و حیات کو ہم دگر گلے ملنے دیکھ سکتے ہیں۔

اگرچہ فیض اور اقبال کی نظمیں ایک ہی موضوع پر ہیں لیکن ان کا صوتیاتی TREATMENT جہاں جہاں سے پیدا ہونے والی اثریت بھی مختلف ہے۔ فیض کے یہاں طویل مصوتوں کا تناسب زیادہ ہے۔ اقبال کے یہاں طویل اور مختصر مصوتوں کا تناسب تقریباً برابر ہے فیض کی نظم میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والے طویل مصوتہ (a) ہے جبکہ اقبال کی نظم میں مختصر مصوتہ (e) کی کثرت سب سے زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے صوتی وادوں کے تاثر میں بھی فرق پیدا ہو گیا ہے۔ فیض کی نظم میں باؤں کا ”نا امید“ اداسی، شکستہ دلی اور غم اندوزہ کی کیفیات زیادہ ہیں جن کا اظہار طویل مصوتوں کی شکل میں ہوا ہے۔ جبکہ اقبال کی فطرتی، انہی سمجھنے اور انفعیاتی مصوتوں کا تناسب یکساں اور تیز و تند ہے۔ جبکہ اقبال کے یہاں ان کا تناسب صرف گیارہ اور پانچ (۱۱:۵) کا ہے۔ اقبال کے یہاں تنہائی کا کرب، آہستہ یہ نہیں ہے کیوں کہ چاند ستارے، گل بوٹے اور شہت و کھسار سب ان کے ہم نشین ہیں اور ساری قدرت ان کی ہم نفس۔ فیض کے یہاں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا مصوتہ (a) ہے جو ۱۰ بار آیا ہے اور مجموعاتی فقرے کا ایک دم صوتی وزن ہے۔ اقبال کے یہاں یہ صنف ۶ بار استعمال ہوا ہے اور نظم میں اس کی حیثیت

جہت معمولی ہے / اک / ایک بندھی آواز ہے اور وہ بھی غیر معمولی (غیر معمولی آواز میں) صوف
 آوازوں کے مقابلے میں زیادہ سخت اور کڑھوتی ہوتی ہے۔ اس کی صوتی ادا کیے گئی بالکل
 بے دھڑک ہوتی ہے اور ایک صوتی جھٹکا سامسوس ہوتا ہے۔ فیض کی اس نظم میں / اک /
 کی آواز سے چڑچڑے پنا اور پٹنے کی جھٹلاہٹ کی سی کیفیت کا پتا چلتا ہے۔ اس کیفیت
 کے اظہار میں کوزی آواز میں خاص مادیان ثابت ہوئی ہیں۔ کوزی آواز میں (ڈ / ڈ / ڈ /
 اور / ڈ / ڈ /) چار بار استعمال ہوئی ہیں۔ / اک / اور / ڈ / / ڈ / کے صوتی آہنگ سے
 فنیے جھٹلاہٹ اور توڑ پھوڑ کی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے اس کا اظہار ان مصرعوں میں دیکھا
 جاسکتا ہے۔

محل کرو شمعیں' بڑھا دے دینا دیا غ
 اپنے بے خواب کواڑوں کو منتقل کرو

اقبال کی پوری نظم میں کوئی بھی کوزی آواز نہیں پائی جاتی ہے اور نہ ہی اس کی
 نظم میں کسی طرح کی جھٹلاہٹ یا چڑچڑے پن کا اظہار ہے۔ اقبال کی نظم میں سب سے
 زیادہ استعمال ہونے والا صامتہ / ت / ہے اگرچہ یہ بھی بندھی آواز ہے لیکن اس کا
 مخرج دو سرا ہے / اک / کے مقابلے میں اس میں نرمی زیادہ ہے۔ مناظر قدرت کے بیان
 میں اس سے خامی مدد لی گئی ہے۔ / ر / کی آواز دونوں نظموں میں دوسری غالب آواز
 ہے لیکن اس آواز سے جو صوتی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ دونوں نظموں میں مختلف ہے۔
 / ر / کی آواز فیض کی نظم میں بے چینی کی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ کسی کے انتظار میں اضطراب
 و اضطراب کی جو کیفیت ہوتی ہے وہی کیفیت اس نظم میں / ر / کے صوتی آہنگ سے ظاہر
 ہوئی ہے۔ اقبال کی نظم میں انتظار کی کیفیت میں اضطراب و اضطراب نہیں ہے۔ قدرت
 کے حسین جلوؤں کی موجودگی میں سکون و اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ / ر / کی تکرار اضطرابی
 کیفیت کے بجائے یہاں جمالیاتی احساس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ / ر / اور / ن / کی
 آوازوں کا ساتھ دونوں نظموں میں ملتا ہے۔ اقبال کی نظم میں / ر / اور / ن / کی
 آوازوں کا ایک مخصوص رد ہوتا ہے۔ ان کی تکرار خاموشی، سکون اور تہائی کی

کیفیات کے اظہار میں مدد دیتی ہے۔ قدرتی مناظر کے درمیان میں رہ کر جس سکوت منہوتگی اور ہمدردی کا احساس ہوتا ہے اس کی ترجمانی ان آوازوں کی مدد سے اقبال بخوبی کرتے ہیں۔ بیض کی نظم میں نہ تو اس قسم کی کیفیت کا اظہار ہے اور نہ ان اصوات کا کثرت استعمال پایا جاتا ہے۔ پوری نظم میں دوبار / س / اور ایک بار / ش / کی آوازوں کا استعمال ہوا ہے۔ بیض کی نظم میں ہماری آوازیں بھی پائی جاتی ہیں جو / ہ / کی تکرار سے پیدا ہونے والی حریفہ کیفیت کو تقویت پہنچاتی ہیں۔ اقبال کی پوری نظم میں صرف ایک / ک / کی آواز / کھ / ہے اور وہ بھی صرف ایک بار استعمال ہوئی ہے۔

کسی فن پارے کے خاص و صائب کو پرکھنے کے لیے صرف اس کا صوتیاتی تجزیہ ہی سب کچھ نہیں ہوتا ہے کیوں کہ یہ صرف آوازیں ہی نہیں ہیں جو تخلیق شعر میں اہم رول ادا کرتی ہیں بلکہ یہ عمل چند دوسرے شکلات سے بھی عبارت ہے۔ مثال کے طور پر نظم کے سلیطے میں پسگرداشی، تشبیہات و استعارات صرف زخو اور لفظوں کے انتخاب کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن اس میں بھی انہیں کہ آوازوں کی مخصوص تنظیم، مخصوص آوازوں کے استعمال اور ان کی کثرت یا قلت سے نظم کی صوتی کیفیت پر بہت اثر پڑتا ہے اور اس کے تجربے سے نظم کے سوز اور اس کے لمبائی تاثر کے تئیں میں بڑی مدد ملتی ہے۔ یہ بات بخوبی ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ اس قسم کے صوتیاتی تجزیے کا مقصد آوازوں کی محض گنتی کرنا یا ان کے علاوہ شاعر کی فہم مرتب کرنا نہیں ہے۔ بلکہ ان آوازوں کے صوتی اثرات سے ایسے نتائج مرتب کرنا مقصود ہوتا ہے جن کی مدد سے ہم کسی فن پارے یا فن کار کے اسلوب کی سائنسی تجزیہ کر سکیں اور اس کے بارے میں کوئی معروضی (OBJECTIVE) رائے دے سکیں۔

ہندی۔ اردو۔ ہندستانی

شمالی ہندستان کی زبان کا نام کسی حد تک پریشان کن ہے کیوں کہ یہ ایک نام نہیں بلکہ کئی نام ہیں جن میں سے ہر ایک زبان کی مختلف بدلی ہوئی شکلوں اور اسلوہوں کی نمائندگی کرتا ہے لیکن کبھی کبھی وہ سب نام ایک ہی مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں۔ گزشتہ صدی کے مباحث میں ہندی، ہندستانی اور اردو اور ان کے علاوہ ہندوی، ہندوئی، ہرج بھاشا اور کھڑی بولی بھی اس زبان کے مشترک نام رہے ہیں۔

زبان کی بحث کے ابتدائی مرحلے میں بھلائی عمدہ دار اور محققین ان ناموں اور زبان کی ان شکلوں کی نوعیت کے بارے میں جن کی وہ نمائندگی کرتے ہیں مختلف رائےیں رکھتے تھے۔ میں ان میں سے چند مائیں یہاں پیش کرتی ہوں:

جان بیس (John Beas) نے ۱۸۵۸ء میں لکھا تھا: "وادی گنگا کی مقامی بولی کا نام جس میں ہر کسی کے نقطہ نظر پر ہوتے ہیں ہندوی، ہندوئی، یا ہندوئی نہیں بلکہ صاف اور سیدھا نام ہندی ہے اور ہندی اور ہندوئی میں جو فرق دکھائے جاتے ہیں وہ محض خیالی ہیں۔"

لینک (Link) نے ان دو زبانوں میں فرق کیا ہے: "میرزا خیال ہے کہ اردو اور ہندی دو الگ زبانیں ہیں۔ اگرچہ ان کی ترکیب میں دونوں متفق ہیں لیکن باقی تمام امور میں وہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔"

ماجر اور سے پر تپا سنگھ نے اقتاتان کے ایک دوسرے پہلو پر نظر ڈالی ہے: "اردو صرف ان مسلمانوں کی زبان ہے جو شہروں اور بڑے علاقوں میں رہتے ہیں جبکہ دیہاتوں کے لوگ نے علاقوں میں ہر مذہب سے تعلق رکھنے والی زبان ہندی ہے۔"

زبان کی یہ تعریفیں اور اس کے نام جداگانہ سانی اور سماج سانی پہلوؤں پر نظر ڈالتے ہیں جن کی توجیح اس علاقے کی زبان 'سماج اور تاریخ کے حوالے سے کی جانی چاہیے۔

انیسویں اور بیسویں صدی کے دوران میں ان پہلوؤں کو ایک سلسلے میں ترتیب دینے کی متعدد کوششیں کی گئیں۔ ایک مدت تک ہمارے گریس سن کی "نگوینک سروے" میں پیش کردہ مشرقی اور مغربی ہندی کی تقسیم اور تفریق کو مسترد مانا گیا۔ - جدید ترین تحقیقات میں اس پر نکتہ چینی کی گئی کہ یہ تفریق خالص جغرافیائی بنیاد پر کی گئی ہے اور اس میں سماج ترکیبی (SOCIO-STRUCTURAL) نقطہ نظر کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔

اس مسئلے پر تازہ ترین کتاب اشوک کیلکر کی (STUDIES IN HIND-URDU) ہے جس میں دونوں پہلوؤں کو یکجا کیا گیا ہے۔ کیلکر اس مفروضے سے ابتداء کرتے ہیں کہ آج کی ہندی اور اردو کو واحد سانی نظام سمجھنا چاہیے اور خود اپنے اس مقصد کے لیے انھوں نے "ہر دو" کی اصطلاح وضع کی جس طرح عربی، ہنگالی وغیرہ علاقائی زبانوں کے جغرافیائی وطن کا تعین آسانی کے ساتھ کیا جاسکتا ہے، ہندی اور اردو کا نہیں کیا جاسکتا۔ "اس کا (ہندی - اردو کا) یہ طمٹنی علامت کبھی ہندوستان یا بالائی ہندوستان یا کسی قدر غیر متعین انداز میں شمالی ہندوستان کہلایا جاتا ہے۔ تاریخی طور پر اس کی جائے پیدائش ہریانہ، دہلی اور میرٹھ کا علاقہ تھا جہاں "کھڑی بولی" بولی جاتی ہے۔

زبان بولنے والوں کی سماجی حیثیت اور زبان کے اسلوب کی سطحوں کے تعین کے لیے کیلکر زبان کے اسلوب کی "چھوٹی اور عظیم روایت" والے تصور کو کام میں لاتے ہیں جسے ریڈیفیلڈ (REDIFIELD) نے پیش کیا تھا، "آج عوامی، عامیانا یا چھوٹی روایت کی سطح پر جو بولیاں فعلی طور پر "ہر دو" سے قریب ترین اور متحدہ طور پر اس کے زیر اثر ہیں وہ اس علاقے (ہریانہ، دہلی اور میرٹھ) کی ہندوستانی اور علاقائی دکنی زبان ہے جو ہما ناشر، میسور، آندھرا پردیش میں بولی جاتی ہیں۔" شمالی ہندوستان کی دوسری بولیاں - راجستانی، برج بھاشا، اودھی سے لے کر چھتیس گڑھی اور میتھلی تک "ہندی" اردو سے دور کا رشتہ رکھتی ہیں۔

کیلئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہندی۔ اردو ایک واحد سائنسی تنظیم ہونے کے
مستند پرمبن کی مستند شکلیں نہیں رکھتی لیکن اس کے اسالیب کو مختلف درجوں میں
تقسیم کیا جاسکتا ہے :-

۱۔ منظم ارفع = FORMALIZED HIGHBROW (شاعری، مذہبی رسالے
یا شہروں کی عظیم روایت)

۲۔ منظم متوسط = FORMALIZED MIDDLEBROW (عام پسند ادب،
فلموں کی زبان، عام پریگنڈہ)

۳۔ غیر منظم متوسط = CASUAL MIDDLEBROW (تعلیم یافتہ لوگوں کی گفتگو
بالخصوص آبادی کے نچلے طبقہ میں)

۴۔ غیر منظم ادنیٰ = CASUAL LOWBROW (جیسے بازار ہندوستانی، ہل چال
کی زبان بھی کہا جاتا ہے اور جو قطعی طور پر عظیم روایت کا حصہ نہیں ہے)

ہندی اور اردو میں اسالیب کی افقی تقطیب (HORIZONTAL POLARIZATION)
منظم ارفع اسلوب میں اپنا اوج پہنچتی ہے۔ ہندی، دیوناگری رسم خط میں سنسکرت نظیات
کا ادنیٰ حد تک ہے جب کہ اردو، مرتبہ فارسی رسم خط میں عربی اور فارسی سے متاثر ہے۔
جغرافیائی اعتبار سے اردو کلچر کے مرکز صوبہ جات متحدہ کے مغربی حصے، دہلی، علی گڑھ
اور لکھنؤ میں ہیں اور سب سے زیادہ پنجاب میں لاہور تک پہلے ہوئے ہیں اور ہندی کلچر کے مرکز مشرقی
ہوئی، الہ آباد، بنارس اور بہار میں پٹنہ میں واقع ہیں۔ اس زبان کے ناسل کی تاریخی
وضاحت پیش کرتے ہوئے کیلئے لکھتے ہیں :-

”ہندی ادب کی عمر مشکل سے اسی سال ہے۔ اس کے مقابلے میں اردو
قریب ایک نسل پرانی ہے۔ مگر یسین کے (مشرقی اور مغربی) ہندی کے
لفظ کے استعمال کی وجہ سے (جس میں کھڑی بولی کے ساتھ ہجے، اوستی
وغیرہ شامل ہیں) یہ حقیقت دیکھیں کہ وہ اصل میں۔۔۔ قدیم تراوی
روایات کی ہندی اور اردو کے ورثے کے طوطے پر منتقل کی وجہ سے قدیم متعلیٰ

قدیم جنگلیں 'قدیم برج اور آخر میں قدیم کھڑی بولی پر بھی ہندی اپنا حق جتاتی
ہے اس طرح "ہندی" ادب کی تاریخ ان تمام زبانوں کے گزشتہ ادب کو
شامل کرے گی۔ اس کے مقابل "اردو" ادب کی تاریخ ہندوی یا ریختہ
(بعض لوگ اسے قدیم اردو کہنا پسند کرتے ہیں) اور قدیم ادبی دکنی کا احاطہ
کرے گی۔"

کیلکری کی اس وضاحت پر میں ہندستانی کے نام کی اصل کے بارے میں ایک نوٹ کا اضافہ
کرنا چاہتی ہوں اس زبان کے لیے ہندی کے ساتھ ہندوستان یا ہندوستانی کے نام غلط
ہند میں مروج تھے۔ برطانوی ہند میں ہندوستانی سے مراد ہندی اردو کا متوسط اسلوب تھا۔
یہ نام اردو کے مرادف کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ نام اربع ہندو اور ہندی کے درمیان ایک سمجھوتہ تھا۔
اردو کی ادبی روایت

جدید اردو اور ہندی - علامائی بولی "کھڑی بولی" سے نکلی ہیں۔ اردو ادب کی
تاریخ کی ابتدا پندرہویں صدی عیسوی سے کی جاتی ہے۔ سلاسی اردو ادب کا آغاز اٹھارویں
صدی سے ہوتا ہے۔

ہندی کی ادبی روایت کی ابتدا دسویں صدی سے ہوتی ہے۔ وہ ہندی جو آج کل
ادب میں استعمال کی جاتی ہے گزشتہ صدی کے اوائل میں پیدا ہوئی۔ ایک زبان کے
اسلوب کی دو مختلف شکلیں اپنی ادبی تاریخ کے لیے دو مختلف تمدنی روایتوں سے غور کو وابستہ کرتی
ہیں جن کے درمیان کوئی واضح لکیر نہیں کھینچی جاسکتی۔

اٹھارویں صدی تک اس زبان کے لیے اردو کا نام نامعلوم تھا۔ اس کے بجائے شمالی
ہندوستان کی ملی بولی زبان ہندی یا ہندوی کہلاتی تھی۔ ۱۷۵۲ء میں تیرنے اردوئے معلیٰ
(دربار کی زبان) کا نام استعمال کیا اور ترکی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی فوجی کیسپ
کے ہیں اس نام کی وجہ سے ہم ایک ایسے ادارے سے متعلق ہو گئے ہیں جس نے زبان
کی مشق و نمائش حصہ لیا۔ مسلمانوں کے دوسرے اداروں کی طرح فوج میں بھی ایک طرف
ہیرونی حلا آوردوں اور فاتحوں اور دوسری طرف مقامی آبادی کے درمیان رابطہ کی

مزدت تھی۔ جہاں کہیں شاہی دربار فوجی کیمپ اور انتظامی دفاتر قائم ہوئے ایک ملی بھلی زبان وجود میں آئی جس نے تمدنی روابط کی گہرائی اور سیاسی اثر کے دوران کی نسبت سے زیادہ یا کم فارسی، عربی زبان کے عناصر جذب کیے۔ زبان کا یہ ملاحظہ اسلوب کس حد تک ادب میں داخل ہوا اس کا انحصار دیگر چیزوں کے ساتھ اس امر پر تھا کہ اس علاقے کے سماج کا برگزیدہ طبقہ کس حد تک زبان کی سرپرستی کرتا ہے۔ مسلمانوں کی حکومت کے مرکز دہلی اور لکھنؤ نے اردو کو ایک ادبی زبان کے طور پر پروان چڑھایا یہاں تک کہ ان علاقوں سے باہر دوسری شہری آبادیوں میں بھی اردو پھیلنے لگی۔ غیر مذہبی اور مذہبی اداروں جیسے قوالی، صوفیوں کے مرکز اور طولوں نے اردو کو ہندوؤں اور مسلمانوں کی شہری زبان بننے میں مدد دی۔

مغلوں کے دربار کی زبان فارسی تھی۔ ہندوستانی شاعر، فارسی شاعر کو بطور نمونہ سامنے رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ اردو اٹھارویں صدی میں جب ادب کی زبان بن گئی، فارسی روایت کا اس پر قید رہا۔

شہلی ہندوستان میں ادبی زبان کی حیثیت سے اردو کا عروج اور مسلمانوں کی حکومت کا زوال ایک ساتھ ہوا۔ محمد صادق کا خیال ہے کہ مشہور عالم شاعر سراج الدین علی خاں آرزو اردو کو ادبی زبان کی حیثیت سے مقبول بنانے کے ذمہ دار تھے۔ آرزو ۱۸۹۹ء میں گروہ میں پیدا ہوئے۔ ان کا قیام گوالیار، دہلی اور آخری

زمانے میں لکھنؤ میں رہا۔ ۱۹۷۱ء میں ان کا انتقال ہوا۔ وہ اس زمانے کے کئی مشہور شاعروں کے استاد تھے جنہیں وہ فارسی کے بجائے اردو میں شعر کہنے کا مشورہ دیتے تھے۔ ایک

مثالی سودا کی ہے جنہوں نے اس مشورے پر عمل کیا۔ اردو، مغل دربار، طبقہ، ہمارا اور نوح میں وہ دمرہ گفتگو کی زبان بن گئی تھی اس طرح اسے دہلی کے اونچے طبقے میں عزت اور مرتبہ حاصل ہو گیا تھا جو ادبی زبان کے طور پر قابل قبول بننے کے لیے ضروری تھا۔ ذمہ دار اردو شاعری کے سواد اور ہیئت پر فارسی کا اثر تھا بلکہ اس میں فارسی

صنات کا بڑا حصہ داخل ہو گیا تھا۔ آٹھویں اور نویں صدی میں خود فارسی میں اصل سے گونج چکی تھی جب کہ عربی کو ایک برتر زبان سمجھا جاتا تھا اور اس کے بہت سے الفاظ

ماری زبان میں داخل ہو گئے تھے۔

اردو ادب کی نشوونما جس سماجی اور تمدنی ماحول میں ہوئی وہ افشاریوں میں
کاہد باری سکھر تھا۔ ہندی شاعر و تاساؤن نے ایک بار روایتی سماج میں فن کار اور سماج
کے درمیان ربط کو ایسے سماج سے تعبیر کیا تھا جو مذہبی رسوم کی ترسیل کے ذریعے فن
کے سروشن کی جمالیاتی اور حیاتی تحسین تک پہنچ گیا تھا۔ اس دور میں شاعر خود کو کسی
مرقی سے وابستہ کر کے اس سماج یا سوسائٹی میں بار بار پاسکتا تھا جس کی مالی اعانت
کی وجہ سے نہ صرف شاعر کو فائدہ پہنچتا تھا بلکہ شاعر کی شہرت کے وسیلے سے خود مرقی
کو سماج میں عزت حاصل ہوتی تھی۔

شاعر کا ماحول وہی تھا جو امر اکا تھا اور اس کا اسلوب تحریر، اس کی زبان اور
اس کے منتخب کردہ موضوعات میں شمالی ہند کے شہر کی تمدنی سوسائٹی کا ذوق اور
ذائقہ جھلکتا تھا۔

استاد اور شاگرد کا رشتہ ادبی روایت میں ایک تسلسل پیدا کرتا تھا۔ شاگرد استاد
کی ہدایات کا اخلاقی طور پر پابند تھا جس کی وجہ سے شاعری میں نئی اصناف کی نشوونما برآ
لگ گئی تھیں اسلوب اور مواد اعتبار کا شمار ہو گئے تھے۔

شاعر اس کے فن کی کسوٹی تھا۔ یہ ایک جلسہ ہوتا تھا جس کے حامد رسوم و آداب تھے
جس میں شاعر اور شاعری کے شیدائی اپنا کلام سناتے تھے۔ جہان کو صد میں میز پر بٹھایا
جاتا تھا۔ محفل میں شمع گردش کرتی اور باری باری سے ہر شاعر کے آگے لائی جاتی اور وہ
اپنا کلام سناتا۔ سامعین روایتی آداب کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر کی داد دیتے۔ اچھے شعرے
پر ہڈ بانداز میں تحسین کے کلمے کہے جاتے اور جواب میں شاعر جھک کر سلام کرتا۔

ادب بڑی حد تک شاعری پر مشتمل تھا۔ ہر شمالی ہندوستان میں کلاسیکی اردو ادب کی تاریخ
کے طواریح امتیاز کرتے ہیں جو تاریخی ترتیب میں دہلی اور کھنہ سے تعلق رکھتے تھے۔
ان میں قصہ و حیات کا فن پایا جاتا ہے جس کی تکمیل خصوص سیاسی حالات کے زیر اثر ہوئی تھی
جو افشاریوں اور انیسویں صدی میں ان دو شہروں کی تمدنی زندگی کا پس منظر تھے۔

۱۷۷۰ء میں اورنگ زیب کی وفات کے بعد دہلی کی سوسائٹی طبعی علم تحفظ اسکا ادارہ
 لکھنؤ کے کلچر نے ایک اعلیٰ تحفظ کے گھیرے میں رہ کر صلیب کے اسراف، رسم اور لباس وغیرہ کی شائستگی
 اور نفاست کے حامل میں نشوونما پائی۔ ان دو مشہوروں کی شاعری بنیادی طور پر روایتی انداز کی
 عشقیہ شاعری تھی۔ لکھنؤ اور دہلی کی شاعری اس موضوع عشق و محبت کا صادق نمونہ ہے۔ دونوں کے
 اختلاف کی ان الفاظ میں نشان دہی کی ہے:

”دونوں دبستانوں میں شہوانیت و جراتیاز نہیں ہے کہ یہ کم و بیش مشترک
 خصوصیت ہے حقیقی فرق یہ ہے ایک دبستان کی شاعری حریزہ ہے کیوں
 کہ وہ ناامیدی کی پیداوار ہے اور دوسرے دبستان کی شاعری نظریفانہ
 طنزیہ اور ہلکی پھلکی شاعری ہے کیوں کہ وہ ان کا شاعر اس قدر مذہب اور
 پُر تقص ہے کہ وہ ہدایت میں یقین نہیں رکھتا۔ لکھنؤ میں بہت دقت نگاری کا
 مشغلہ یا مصاحبت کلاسیک جوہر تھی۔“

عام پسند نام (جیسا کہ مثنوی کی صنف میں ملتا ہے) ہندومت اور ہندستان کی
 دوزخ و زندگی کے اثر کا آغاز تھا۔ اس میں ہندستان کے شادی بیاہ کے رسوم، مقبول عام
 تفریحوں جیسے مرغ بازی کے علاوہ، مولی اور دیوالی جیسے ہندو تیواروں کا ذکر ملتا ہے
 جن میں ہندو اور مسلمان حصہ لیتے تھے۔

انیسویں صدی کے وسط میں جب کہ لکھنؤ کی شاعری اپنے کمال پر پہنچ گئی تھی،
 ریاست کے دوسرے علاقے برطانوی اثر میں آگئے تھے۔ دہلی میں وہ ہادی کلچر کے انحطاط
 نے روایتی ادب کی سرپرستی کی ذمہ داری لکھنؤ کو سونپ دی تھی۔ جب انگریزوں نے اس
 علاقے پر اپنے اقتدار کو دست دی تو انھیں اردو کی اہمیت کا احساس ہوا۔ ۱۸۳۷ء
 میں انھوں نے اردو کو امتلاقیہ کی زبان قرار دیا اور اس طرح اس زبان کی سرپرستی کا
 منصب قبول کر لیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ نظم و نسق اور تعلیم میں انگریزی کو بھی جگہ دی چھنے لگی۔
 نظم و نسق اور ماحول کا ڈھانچہ تبدیل ہو گیا تھا۔ یہ سارے اہم صوبے کی تمام آبادی بالخصوص
 اونچے طبقے کی زندگی پر اثر انداز ہوئے جب کہ سماج کے تمام طبقے قدسی کو متفق

زبان کچھ کس سے چھٹے ہوئے تھے۔ رابطہ کے عصر میں انہوں میں اردو اور انگریزی
زبانیں ہی کی جگہ لے رہی تھیں۔

دیگر ترقیات کے ساتھ ساتھ یہ تبدیلیاں اردو کے جدید نثری ادب کی نشوونما کا باعث
ہوئیں۔ اردو کی روایتی اصناف، جیسویں صدی کے آغاز کے بعد بھی جاری رہی ہیں بلکہ
ان میں سے بعض آج بھی باقی ہیں۔ بہر حال ان کی سماجی بنیادیں آہستہ آہستہ مٹتی گئیں۔
شاعر اور اس کے سامعین کا روایتی رشتہ بھی تبدیلیوں کا ہدف بنا جو شاعر سے اس بات
کی طالب تھیں کہ وہ سامان میں اپنے دل کو نئے سب سے متعین کرے۔

عوام کی زبان کی ترقی درنا کر پرس کی وجہ سے شروع ہوئی جو پہلے بنگال میں قائم
ہوا اور جس کی ذہنی زندگی 'شال مغربی' صوبے یا یو۔ پی پر شدت کے ساتھ اثر انداز ہوئی۔
پرس نے روزانہ خبروں، مذہبی مقالوں، طنز اور مناظرے کے میڈیم کے طور پر نثری اسلوب
کو استعمال کیا۔ ابتدا میں شال مغربی صوبے میں اردو اخباروں کے پڑھنے والوں کی تعداد
کم تھی۔ فارسی اب بھی اردو کی رقیب تھی۔ اپنے پڑھنے والوں کی سرپرستی کی کمی کی وجہ
سے ان میں سے اکثر اخبار جاری نہ رہ سکے۔ دہلی اردو اخبار (۱۸۳۶ء) کو ۱۸۵۱ء
(۱۸۵۰ء) اور ۱۸۵۱ء (۱۸۵۰ء) اور پچیس اخبار 'اردو کے چند ابتدائی اخبار تھے۔ خاص طور
پر اردو نے اپنے سیاسی طنز کی وجہ سے علم مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ اس نے
نذیر احمد جیسے ناول نگار اور اکبر آبادی جیسے شاعر کو متاثر کیا۔ نثر نگار عوام کو تعلیم دینا
چاہتے تھے۔ انہوں نے سماجی اصلاح کا مطالبہ کیا۔ روایتی اخلاق اور رسوم و رواج اس کی
طرابیوں کی ہمت کی لیکن ساتھ ہی ساتھ ان ہندوستانیوں کی توصیف بھی کی جنہیں مغربی
تصویر نے روشن خیال بنا دیا تھا۔ ان کے تاریخی نادلوں کے کردار میں عمر سماج کے زندہ لوگوں
کی مانند لگی اتنی ہمیں کرتے تھے جتنا کہ وہ آدرشوں اور رسمیات کو پیش کرتے تھے۔ ان کے
تصور کو پڑھنے والے درہائی طبقے کے مغربی تعلیم یافتہ لوگ تھے۔

اردو کے نثری ادب کا دوسرا شعبہ علی گڑھ تحریک سے تعلق رکھنے والے جدید اسلامی
مفکروں کی سیاسی، تاریخی اور دینیاتی تحریروں پر مشتمل تھا۔ اسلامی حکومت کی تاسیس

سے لے کر ہم عصر سیاست اور ادبی تنقید تک سبھی ان کے موضوعات میں شامل تھے۔
ابتداءً بیسویں صدی میں روزناموں اور ادبی رسالوں کی صحافت کے
راستے جدا ہونے لگے۔ ادبی سمیروں میں نگار (آگرہ) اور زمانہ (کانپور) نے ادبی تنقید
میں ایک ادنیٰ معیار حاصل کر لیا تھا۔

جدید اردو مختصر افسانے کے آغاز کو منشی پریم چند سے الگ نہیں کیا جاسکتا
جن پر ہندی ادب اور اردو ادب یکساں طور پر استحقاق جتانے ہیں۔ وہ چھاپا و ادب
کی رومانیت اور پرگتی واو کی ترقی پسندی کے درمیان ایک پُل کی حیثیت رکھتے ہیں۔
ادیبوں کے موثر الذکر دبستان نے جو ۱۹۳۵ء میں قائم ہوا ہندوستان کے سماج میں انقلاب
لانے کو اپنا مقصد قرار دیا انھوں نے غربت اور استحصال کو نمایاں کیا۔ ذات پات
کے نظام کی مذمت کی۔ عورتوں کی غلامی اور سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزما ہوئے۔
ہندوستان کی آزادی کے بعد ہندی اور اردو کی یہ ادبی تحریک کمزور پڑ گئی۔
اس احساس نے کہ ادب کا فن نظریاتی عقیدوں کا شکار ہو گیا ہے، 'میت پسندی'
اور 'انفرادیت کی طعن سرِ راحت کا راستہ دکھایا اور اس کے ساتھ ہی 'تجربیت'، 'فنی'
کوٹھا اور نئی کہانی وجود میں آئے۔

ہندی ادب اور اس کی ادبی روایت:

انیسویں اور بیسویں صدی کے ہندی اور اردو ادب بالخصوص منظم متوسط اسلوب
کے تخلیقی ادب میں کئی خصوصیات مشترک پائی جاتی ہیں۔ ہندی اور اردو کے جداگانہ
اسالیب کی انتہائی شکلیں و دینیات، ادبی تنقید، سیاسی تقریروں اور پمفلٹوں میں دیکھی
جاسکتی ہیں۔ روایت پسند ہندو اور مسلمان کم از کم اپنی مطبوعات میں متوسط اسلوب
کی عام فہم زبان پر سنسکرت آمیز ہندی اور فارسی آمیز اردو کو ترجیح دیتے تھے۔
ہندی ادیبوں اور صحافیوں کے ایک چھوٹے سے گروہ کا مضمون ہونا چاہیے
کہ ان کی کوششوں سے جدید ہندی کی بنا پڑی۔ ابتدا میں ہندی اور اردو کی مطبوعات
میں مرقی مرت رہے خط کا تھلہ شیو پرشاد کے بنارس اخبار (۱۸۴۵ء) کا اسلوب وہ اردو

زبان تھی جو دوسرے اخباروں میں استعمال ہوتی تھی لیکن اس کا رسم خط دیوناگری تھا۔ ہندی اور اشتکات میں جو اس صدی کے اوائل میں یو۔ پی کے اپنے طبقے کے ذہنوں پر تسلط ہونے والا تھا۔ ہندوؤں کے لیے دیوناگری رسم خط تجدید مذہب کے ساتھ ترقی کی بھی کی گئی تھی۔ اس کی وجہ سے اشاعتی کاموں میں دیوناگری کا استعمال بڑھ گیا۔ خاص کر اہریہ سماج نے زبان کے ایک ایسے اسلوب کو مقبول بنایا جس نے فارسی عربی لفظیات کو خارج کر کے زبان کو سنسکرت آئینہ بنادیا۔ لیکن مرف ذہبی مصلحین ہی نے ہندی نشر کے نئے اسلوب کی پموانت میں حصہ نہیں لیا۔ بنارس کے ہرش چندر جدید ادبی ہندی کے بانی سمجھے جاتے ہیں جس کو انھوں نے اپنے مضامین، ہرش چندر، میگزین، کوئی دکن، سدھارو اپنی دوسری تحریروں پر دان چڑھایا۔ ایک اور مصنف ہما ویر پرشاد دوپدی نے اپنے ادبی جگہ سروسوئی کے ذریعے ہندی ادب پر گہرا اثر ڈالا۔ انھوں نے ہندی کے ایک منظم ارفع اسلوب کا بھی پرچار کیا۔

اولیٰ بیسویں صدی کے اعداد و شمار یو۔ پی میں ہندی کی مطبوعات میں مسلسل اضافے کا پتہ دیتے ہیں۔ اس معاملے میں ہندی اور اردو میں رسم خط کا فرق ہی وجہ امتیاز تھا۔ ۱۹۲۵ء میں جملہ مطبوعات کا ۵۵ فی صد حصہ ہندی کتابوں پر مشتمل تھا جب کہ اردو کا حصہ چندہ فی صد تھا تاہم صحافت میں اردو ہی آگے تھی۔

ادب میں ہندی اسلوب (زبان کو سنسکرت آئینہ بنانے کی مفہوم میں) اور اردو (فارسی آئینہ بنانا) کا فرق بتدریج بڑھتا گیا۔ جہاں تک تنقید کا تعلق ہے۔ یہ فرق ہمیشہ سادہ نہیں رہا۔ ہندی ادب کے بعض موزمین نے برج عاشارہ اور جدید ہندی میں ایک سانی تسلسل پیدا کرنے کی کوشش کی اس کے ساتھ ہی واضح طور پر یہ بات مسلمہ قرار پائی کہ ہندی کے قواعد کی بنیاد کھڑی بولی پر استوار ہے۔ رام چندر شکلا نے اپنی کتاب "ہندی ساریتہ کا اہاس" میں اردو کو چھوڑتے ہوئے ہندی علاقے کی تمام ادبی تخلیقات کو ہندی ادب میں شامل کر لیا ہے۔ انھوں نے ہندی ادب کو چار حصوں

میں تقسیم کیے ہیں:

۱۔ دیر کا تھاکھل (۱۹۵۰ء تا ۱۹۵۵ء) برہمچکی مکمل (۱۹۵۵ء تا ۱۹۵۷ء)

۲۔ رچی مکمل (۱۹۵۷ء تا ۱۹۶۰ء) ۳۔ گدی مکمل (۱۹۶۰ء تا ۱۹۸۴ء)

دوسرے الفاظ میں قبل اسلامی عہد میں ہندی ادب ایک سورما کی رومانی دور اور بھکتی ادب پر مشتمل تھا۔ جس میں برہمنوں کی پیدا کردہ شدید رسم پرستی کے روبرو مل کے ساتھ گہری شخصیت شامل تھی۔ درباری ادب کے مغربی تصورات کے زیر اثر نثری لکھ کا دور شروع ہوا۔

ہندی کا نام شمال ہندوستان کی زبان کی تمام شکلوں پر حاوی ہے جس میں دسویں صدی سے ادب کی تخلیق ہوتی رہی ہے۔ دام بھکتی ادب کے عظیم تخلیق کار تھی داس نے اپنی مشہور تصنیف 'دام چر میا نسا' اور 'میں کھی تھی' اگرچہ اپنے معاصر سورما کی طرح جو کرشنا بھکتی فرستے کے ماننے والے تھے، انہوں نے برج بھاشا بھی استعمال کی۔ راجستھانی بھکتی ادب کی سب سے مشہور نمائندہ میرا بانی نے ارواڑی میں شاعری کی۔ برج بھاشا کو گیت (فنائی شاعری) کی ہندی زبان سمجھا جاتا تھا کیوں کہ ہندی کلچر خاص روپ میں اس زبان میں محفوظ تھا۔ انیسویں صدی کے آخر تک برج بھاشا شمالی ہندوستان میں ہندو گیتوں کی زبان بنی رہی۔

اردو کے برخلاف جو زبان اصناف کی حیثیت سے ہندوستانی کلچر کے زیر اثر تھی اور جیسے شہری سوسائٹی اور مکران طبقے سے تعلق رکھنے والے برگزیدہ گروہ کی سرپرستی حاصل تھی، ہندی ادب کی نشو و نما مسلم کلچر سے باہر اس کی اپنی — PRIPHERY پر ہوا۔ اس نے مقامی ہندوستانی تاریخ سنسکرت ادب اور ہندو مذہب کی ہدایات سے تحریک حاصل کی۔ اور 'میں برج بھاشا وغیرہ کی یہ لائی روایت سنسکرت ادب سے لے کر جدید ہندی ادب تک سنسکرت آئینہ سلوب کے قسمل کو آگے بڑھاتی ہے۔ کسی زمانے میں ہندی ادب اسلام کے سیاسی اور تمدنی اثرات کا مخالف تھا یہی حال جدید ہندی میں ان لوگوں کا ہے جو زبان کو شدہ یا خاص رکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔

ہندی اور اردو کی ادبی تاریخ بالخصوص SYNCRETISTIC تحریکوں کے ادب میں جدید ہندی قائم کرنے کا ملاحظہ بہت دھندلا گیا ہے۔ اس طرح ہندی اور اردو دونوں کے ادبیات کبیر اور صوفی مصنفوں کی تخلیقات پر اپنا حق جتاتے ہیں۔ کبیر کی شاعری سانی آمیزش کی بہترین مثال ہے۔ وہ بنارس کے علاقے میں پیدا ہوئے تھے اور ان کی مادری زبان بھون پوری تھی۔ اس کے باوجود انھوں نے بھون پوری کے بجائے ایک مخلوط زبان سکڑی بولی استعمال کی جو سیاح سادھوؤں کی زبان تھی۔ اس بولی کے بارے میں میں۔ کے چیرجی لکھتے ہیں :

”یہ بنیادی طور پر سرائیکی، اردو، درحقیقت، برنج بھاشا ہے جس میں دہلی کی بول چال اور کبھی کبھی اردو کی بعض اشکال شامل ہو گئی تھیں۔۔۔ نظروں میں انھوں نے آزادانہ طور پر فارسی۔ عربی الفاظ بالخصوص اسلامی متن سے مناسبت پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے اور ان کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ مستقبل میں اردو کے وجود میں آنے کے امکان کو ظاہر کرتے تھے۔“

اس طرح جدید ارفع ہندی کی بنیاد دو روایتوں پر قائم ہے۔ اس کی تمدنی روایت اردو، برنج بھاشا وغیرہ زبانوں کے اس ادب میں ملتی ہے جو ہندو مت سے سحر یک پاکر لکھا گیا تھا۔ صوبہ کے ابتدائی ہندی مصنفین نے زبان اور ادب کے درمیان علیحدگی کو پامٹنے کے لیے اس زبان کو جو مسلمانوں کے شہری تمدن کے زیر اثر پروان چڑھی تھی سنسکرت آمیز بنا کر ہندو کوادو دینا شروع کیا تاکہ ادبی روایت کا تسلسل دوبارہ بحال ہو جائے۔ اس خواہش کی بنیاد یہ مفروضہ تھا کہ مخلوط زبان اردو روایت پسند ہندو تحریروں کے خیالات کے اظہار کے لیے سودوں نہیں تھی جب کہ دوسری طرف جدید مصنف کے لیے اس کے سوائے کوئی چارہ نہیں تھا کہ اس زبان کو تحریل کا ذریعہ بنائے جو سکڑی بولی کی اساس پر مضبوطی سے قائم ہو چکی ہے۔

ہندستانی

میں نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ ہم کو شمالی ہندوستان میں زبان کی مختلف شکلوں کے علاوہ اسلوب کے بھی مختلف روپ اسی طرح ساتھ ساتھ ملتے ہیں جس طرح مختلف سماجی طبقے، تمدنی نشوونما کی مختلف سطحیں، مذہبی فرقے، شہری اور دیہاتی آبادیاں ایک ساتھ پائی جاتی ہیں۔ عام زندگی میں مختلف زبانوں کے ساتھ مختلف اسلوب جدا جدا کام انجام دیتے ہیں۔ جب انگریز ہندوستان آئے انھوں نے کلاسیکی عربی اور فارسی سے مقامی بولیوں تک زبانوں کا ایک وسیع طیف دیکھا۔ انھوں نے شمالی ہندوستان پر اپنا اقتدار جماتا شروع کیا تو زبان کی کوئی پالیسی کو رو بہ عمل لایا اور کس زبان کی سرپرستی کی؟ مغلوں کی انتظامی اور تمدنی زبان فارسی رہی تھی۔ مرشد آباد، گھنور اور حمید آباد کی شاہی ریاستوں نے فارسی روایت کو برقرار رکھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے ان کی مثال کو سامنے رکھتے ہوئے فارسی کو سرکاری انتظامیہ کی زبان کے طور پر استعمال کیا۔

درحقیقت انگریزوں کی سانی پالیسی بنگال پریسیڈنسی کے زمانے ہی سے یکساں نہیں رہی تھی۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے قوانین اور رسم و رواج کے ماخذوں کو سمجھنے کے لیے کلاسیکی زبانوں، سنسکرت، عربی اور فارسی کا سیکھنا لازمی تھا۔ انگریزی مختلف برطانوی عہدہ داروں کے درمیان ترسیل کا ذریعہ تھی۔ عدالتوں میں اور بالخصوص عام لوگوں سے زبانی ترسیل میں فارسی کے ساتھ حوامی زبانیں استعمال کی جاتی تھیں ملازمین سرکار کو کئی زبانوں سے سابقہ رہتا تھا جن میں سے ہر ایک زبان ریاست اور ساج میں جدا جدا کام انجام دیتی تھی۔

ہندوستان کے گورنر جنرل ہیسٹنگز نے مطالبہ کیا تھا کہ برطانوی عہدہ داروں کو ہندوستانی زبانیں بنگالی اور اردو سیکھنی چاہئیں۔ اٹھارویں صدی کے اواخر میں انگریزوں نے ہندوستانی یا اردو کی اہمیت کو محسوس کر لیا تھا جو نہ صرف ایک مخصوص علاقے میں بولی جاتی تھی بلکہ ہندوستان کی نگوار پھر بنگال بھی تھی۔ ۱۷۹۹ء میں

فصاحت و لہجہ کا تعلیم عمل میں آیا۔ اس نے دوسری عام مقامی زبانوں کے مقابلے میں
 چھلداروں کی سرپرستی شروع کی۔ ہندوستانی یا اردو کے مفادات کی ترجمانی جان گلکرسٹ
 کر رہے تھے۔ انھوں نے اس زبان میں شروع کی، ایک مطلع کا نظم کیا ۱۱۱۱ اپنے محلے میں
 کئی مترجمین کو ملازم رکھا اور ہندوستانی کے مطالعے کو فروغ دینے کے لیے ایک پروگرام
 مرتب کیا جس کا مقصد یہ تھا کہ زبان کے اعلیٰ اسلوب کو رسمی پابندیوں سے آزاد کیا جائے
 ہندی اور اردو کے طرف داروں نے اکثر یہ بات کہی ہے کہ فصاحت و لہجہ کا لہجہ
 میں گلکرسٹ نے ایک جداگانہ زبان ہندی کی دامن بیل ڈالی۔ میں ذاتی طور پر اس
 سے خفق نہیں ہوں۔ ان کے محلے کے ایک مترجم لالال نے پریم ساگر کے ترجمے میں تجویز کیا
 وہ انیسویں صدی کے اواخر میں ادب اور زبان کی ایک سحر یک شروع کرنے کا باعث
 نہیں ہو سکتا تھا۔ اس وقت بولی جانے والی ہندی اردو زبان کے اسلوب تک رسائی
 کرنے کی اس مصنوعی کوشش کو میں ایک ایسا تجربہ سمجھتی ہوں جو لیبارٹری میں کیا گیا اور
 جرم صمدیاب پر کوئی اثر نہ ڈال سکا۔ کالج کی تصانیف تخلیقی نہیں تھیں۔ کلاسکی
 تعلیمات سے اخذ تھیں یا ترجمہ کر لی گئی تھیں۔

اس زبان کے بارے میں گلکرسٹ کی رائے بھی مجوزہ سمت میں رہنمائی نہیں کرتی
 تھی۔ انھوں نے ہندوستان کے متعدد تمدنی عناصر کو یک جا کرنے میں ہندوستانی کے
 رول کی پرجوش تحسین کی۔ انھوں نے اسلوب کی تین سطحوں میں فرق کیا ہے۔ فارسی
 آمیز یا ادبی اسلوب، دیہاتی یا ہندوستانی اسلوب، عامیانا یا ہندوی اسلوب۔ انھوں نے کھلے
 کہ میں متوسط اسلوب کو دوسرے اسلوبوں پر جو ترجیح دیتا ہوں اس کا اظہار میری کتاب کے ہر
 محلے سے جونا چاہیے کیوں کہ وہ درحقیقت مرکزی سنگریا وہ زبان ہے جس کے ذریعے ہم
 دونوں جانب جھکے اور اٹھتے ہوئے پٹروں کو دیکھ سکتے ہیں..... چوں کہ زبان ابھی
 تک غیر مستقل اور تغیر پذیر ہے، انتہاؤں کو نظر انداز کرنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور
 محسوس ہو گا خاص طور پر ایسے ملک میں جہاں علم و فضل کے دعوے دار طبقے کو اس جنگ
 میں ہار ہو کہ اسے علم کی کسوٹی سمجھا جاتا ہو اور جہاں ایک طرف مسلمان عالم اپنی عربی اللہ

فارسی پر نظر کرتا ہوں اور دوسری طرف ہندو کی اپنی سہولت اور ہندو سے کچھ کم حقیقت
درکھتا ہوں۔

انتقالیہ کی زبان کی حیثیت سے فارسی کے اخراج اور اردو کو اس کی جگہ دینے
میں مزید ۳۴ برس گزر گئے۔

کلکتے اور شمال مغربی صوبے کے عہدہ داروں کے درمیان طویل مباحث کے
بعد یہ فیصلہ کیا گیا۔ صرف چند علاقوں بالخصوص پہاڑی اضلاع میں اسے دیوناگری میں
لکھا جاتا تھا ورنہ اس کا رسم خط اردو تھا۔ فارسی روایت کی جڑیں اس کے بعد بھی مضبوط
وہیں خاص طور پر عدالتوں میں جہاں مقتدوں اور مہاصل کی مخصوص تقیلات فارسی
سے لی گئی تھی جیسا کہ یورپ میں بھی یہ اصطلاحیں لاطینی سے ماخوذ تھیں۔ انگریزوں نے
زبان کے ایک زیادہ قابل فہم اسلوب پر زور دیا جس سے متوسط اسلوب یا ہندستانی مراد
تھی۔ انھوں نے ہندستان کی آزادی تک اسی پالیسی کو جاری رکھا جب کہ مختلف نظریاتی
ترغیبات کے حامل ہندوستانیوں میں "ہندی۔ اردو" کے ادق اسالیب کے ساتھ متوسط
اسلوب یا ہندستانی کی سرپرستی کی جا رہی تھی اور زبان و ادب کی تنظیموں میں ان کا
پرچار کیا جا رہا تھا۔

مجھے آخری فیصلوں کی تفصیلات میں جاننا نہیں ہے۔ اردو پاکستان کی قومی زبان بن گئی۔
اور ہندی ہندستان کی سرکاری زبان قرار پائی۔ اسلوب کا فرق اب بھی سماجی و طبقے کا معاملہ
ہے۔ ہندستان کی شہری زندگی میں "ہندی۔ اردو" کا متوسط اسلوب اب بھی مدافعوں
کے کاموں میں ترسیل کے ذریعے کے طور پر مستعمل ہے۔ اپنے مضمون کو میں جو اہر لال نہرو
کے ان الفاظ پر ختم کرتی ہوں "گوشتہ زانوں کی درباری زبانیں بہت کچھ قابل تحسین سرمایہ تھیں
تھیں لیکن وہ اس چھوٹی دور کے لیے بالکل سوزوں نہیں ہیں جس میں ہمارا مقصد تعلیم کو عام کرنا ہے
..... اس کو لازمی طور پر معلم کی زبان ہونا چاہیے نہ کہ مائین کے منتخب حلقے کی..... میرے انتخاب
کا مفہوم بڑی حد تک "ہندستانی" کے لفظ سے ادا ہوتا ہے۔"

یاسپرس کا تصور وجود

وجودیت کا نام سننے ہی ہمارا ذہن عام طور سے فرانس کے ان فلسفیوں کی طرف مبذول ہوتا ہے جنہوں نے اپنی ادبی نگارشات کے ذریعے وجودی فلسفے کو نہ صرف قبول بنایا بلکہ اپنے ادبی اور کبھی کبھی بہیم تصورات و خیالات کو ادب کے حین اور دل نشیں علامت و محاوروں میں اس طرح پیش کیا کہ قارئین نے اکثر اسے فلسفہ کم اور زیادہ تسلیم کیا۔ یہ سچ ہے کہ انگریزی زبان و ادب سے آشنا لوگوں میں سے اکثر کے ذہنوں میں وجودیت سارتر اور کامو کے ان فلسفیانہ افکار کا ہی نام ہے جو ناولوں اور ڈراموں کی شکل میں ان کے سامنے آئے۔ مگر انیسویں صدی کے آخر میں جرمنی میں کچھ ایسے فلسفی پیدا ہوئے جنہوں نے اس ملک کے اغلب رجحانات کو نظر انداز تو نہیں کیا مگر ان کی سخت مخالفت کی۔ بعد اعلیٰ حیات کے روایتی تصورات — جن میں مادیت اور تصویریت دو اہم جہات تکرر تھیں — سے ہٹ کر انہوں نے انسانی سائل و تجربات کے مختلف پہلوؤں کا تجزیہ کیا۔ وجودیت کی پہلی اینٹ یوں تو ہیگل کی مطلق تصویریت اور اراداری کیساکا کے عیوب و نقائص کے خلاف احتجاج پر رکھی گئی جو کہ نگار اور قلم کے فلسفے کا خاص محرک تھا مگر صحیح معنوں میں اس کی ابتدا جرمنی میں یاسپرس کے ہاتھوں ہوئی۔ اس کے علاوہ جرمنی میں ہیڈیگر وہ دوسرا فلسفی ہے جس نے اس تحریک کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ ان دونوں جرمن مفکروں نے بیسویں صدی میں فلسفے کو ایک نئے رنگ میں پیش کیا اور ثنویت اور منطق کے بڑے بڑے اثرات کے باوجود انہوں نے تفکری فلسفے کی ترویج میں بہت اہم کام انجام دیا۔ یاسپرس کی حالیہ موت سے دنیا نے ایک

ایسا عظیم فکر کھودیا ہے جس کی بعیرت از خود نظر تادمِ تاریخ فلسفہ کا وسیع علم اور کائنات میں برگیرہ دلچسپی نے اس کے فکر کو جہراں وسعت ملائی تھی۔

کڈل یارپرس میں ۱۸۸۳ء میں اولڈن برگ (جرمنی) میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک بینکر تھا۔ اس کی اعلیٰ تعلیم ہائیڈل برگ اور میونخ میں قانون کے مطالعے سے شروع ہوئی۔ بعد ازاں وہ پانچ سال تک برلن، گوتنجن اور ہائیڈل برگ کی یونیورسٹیوں میں طب کا مطالعہ کرتا رہا۔

اس نے سب سے پہلے اپنا پیڑہ ہائیڈل برگ میں علاج امراض نفسی کے مطب میں ایک سائینٹفک ٹائپ کی حیثیت سے شروع کیا اور پھر ۱۹۱۲ء میں وہ نفسیات کا لکچرر مقرر ہوا۔ اس عہدے پر وہ پہلی جنگ عظیم کی ابتدا تک فائز رہا۔ ۱۹۲۱ء میں وہ فلسفے کا پروفیسر بنایا گیا مگر ۱۹۳۰ء میں سیاسی وجوہات کی بنا پر نیشنل سوشلسٹ حکومت نے اسے اس عہدے سے برطرف کر دیا۔ ۱۹۳۵ء میں جب متحدہ انواعِ جرمنی پر قابض ہوئے تو یارپرس ۱۷ اپنے دیرینہ منصب پر تعین کیا گیا۔ ۱۹۴۸ء میں اس کا تقرر سوئٹزرلینڈ کی ہیل (BASEL) یونیورسٹی میں پروفیسر کے عہدے پر کیا گیا۔

یارپرس کا فلسفہ وجود و کردار کو اپنے وجود کے تمام تر امکانات، حالات و حقائق کو سمجھنے اور انہیں بروئے کار لانے کی ترغیب دیتا ہے۔ عموماً اگلی کی یہ تلقین تاریخِ فلسفہ میں کوئی نئی تحریک نہیں ہے۔ مگر اس کا قول خود کو جانو، درستیِ فلاسفوں کی دروں بینی اور تصوراتی فلسفی بریلے اور گرین کی تکمیل ذات کا نظریہ وجودی فلسفے کی پیش روی کرتے ہیں۔ یہ گمان ظاہری مشابہتوں کے باوجود وجودی طرزِ فکر ان تمام پیش رو فلسفوں سے جدا اور متفرق ہے۔ یہاں اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ انسان کی حقیقی زندگی اور اس کا وجود ان حساسات و تجربات و اعمال سے ابھرتا ہے جو اس مادی جسمانی زندگی کے دوران میں پیش آتے ہیں۔ وجودِ حقیقی ناقابلِ حقیقت سے نہیں ہو سکتا کیوں کہ اس کے وجود کا نہ تو کوئی موضوعی منبع ہے اور نہ معیار۔ وجود کا نہ تو کوئی ابدی جوہر ہے اور نہ کوئی خارجی اساس جس کی بنیاد پر انسان اپنے وجود کی تعمیر کر سکے۔ مندرجہ بالا غیر وجودی فلسفیوں کے افکار میں ایک ناقصی متعین شدہ معیار

وجود حقیقی ٹکڑا ہوا ہے اور انسانی وجود اس ابدی حقیقت کا ایک جزو ہے یا اس کا پرتو
لہذا وجود کی انسانی اصل اس ذاتی حقیقت کے علم کی تفصیل ہے جس کے ساتھ ہی انسان
اپنے کمال پہنچ جاتا ہے۔ فلسفہ وجودیت اس تصور کو ترک کر کے یہ لکھتا ہے کہ انسان کا وجود
اس کی زندگی سے ابھرتا ہے اور اس کی تکمیل و تکمیل پر اسے مکمل قدرت حاصل ہے۔

یاد رہے جس فلسفیانہ فکر کو ایک ایسا عمل قرار دیتا ہے جو انسان کو اس کے ان مستند اور
مصدقہ حالات سے روشناس کرتا ہے جنہیں وہ بھول بیٹھا ہے۔ انسانی حالات میں اس کی
وہمیں اس مرض نفسی کے مطالعے سے پیدا ہوتی ہیں جن کے تجزیے میں اس نے یہ محسوس کیا کہ شخصیت
کے انتشار اور اس کی برہمی کے پردے میں آدمی کی انفرادیت کی گہری تلاش پوشیدہ ہے۔ مگر
جب انسان کی یہ جستجو بے راہ ہو جاتی ہے یا اسے اس میں بھیانک ناامیدی اور ناگہانی حاصل
ہوتی ہے تو اس کا نتیجہ مرض نفسی کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ لہذا اپنے وجود کی شناخت
یہاں انسان کا اہم ترین فریضہ ہے اور اس کے حقیقی وجود کا ضامن۔ ایسا نہ ہونے کی صورت
میں انسان اندر رہ کر بھی اپنے وجود سے اتنا ہی غافل اور بے خبر ہو جاتا جتنا ایک پتھر کا
ٹکڑا اپنے وجود سے۔ وجودیت کا مرکز فکر انسانی وجود ہے جو خود آگاہی اور خود شناسی کا حامل
ہے۔ یوں تو یاسرچرچ نے پہلی بار ۱۹۱۹ء میں اپنی کتاب "نظریات عالم کی نفسیات" (THE
PSYCHOLOGY OF WORLD VIEWS) میں وجودیت کے اہم اصولوں کو پیش کرنے کی
کوشش کی مگر ۱۹۳۱ء میں اس نے وفات کے ساتھ انسان عصر جدید میں (MAN IN
MODERN AGE) کے ان الفاظ میں وجودیت کی تعریف کی۔

"وجودیت ایک ایسا فلسفہ ہے جو اشیاء کو جاننے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ وہ

فکر کرنے والے انسان کی اصل ہستی کو آشکار کرتا ہے اور اسے حقیقی بناتا ہے۔"

اشیاء کے سمجھنے اور جاننے کو فلسفے کا اصل مقصد تسلیم نہ کرنا فلسفے کو بیک وقت سائنس سے
تمیز کرتا ہے اور اسے انسان مرکزیت عطا کرتا ہے۔ جہاں تمام علوم و فنون بلا واسطہ یا بالواسطہ
انسانی وجود پر مبنی ہوتے ہیں اور ان کے خدوخال انسانی مسائل و احوال کے سانچے میں ڈھلتے
اٹھ اٹھتے ہیں۔ یاسرچرچ سائنس سے متفرق نہیں اور نہ ہی وہ کچھ دوسرے وجودی مفکروں کی

کی طرح سائنس کو کھانا دینی کے ہم سنی سمجھتا ہے۔ وہ یہاں تک تسلیم کرتا ہے کہ ہر فلسفی کے لیے سائنس کے کسی کسی علم کو حاصل کرنا ضروری ہے اور جو فلسفی سائنس میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتا وہ مختلف مخالفوں کا شکار ہو جائے گا۔ ہر اس کے برعکس اس سے بڑا مخالفتی سمجھتا ہے کہ فلسفہ اور سائنس دونوں ایک ہیں یا کسی معنی میں ایک ہو سکتے ہیں۔ وہ ہر اس مفکر اور فلسفی کا نکتہ چاہیں ہے جو نظریہ حیات و کائنات کو سائنس کے لباس میں پیش کرتا ہے یا انسان کی ہستی کو سمجھنے کے لیے معض سائنسی نژاد یہ نگاہ کو کافی سمجھتا ہے۔ اس وجہ سے وہ ایک طرف ڈے کاوٹ اور ہسٹل کے خلاف ہے تو دوسری طرف ڈارون، لاکس اور فروڈ کا ناقہ۔ یا سپرس ہر اس لمحے پر سائنس کا مخالف نظر آتا ہے جب بھی انسان کے مرکز کائنات کے تصور کو سائنس ضرب پہنچانے کی کوشش کرتی ہے یا جب بھی اس قسم کی ضرب کا خدشہ ممکن نظر آتا ہے۔

وگلنگٹن نے اپنی کتاب ٹریکٹس (TRACTATUS) میں لکھا ہے: "دنیا کے متعلق اس کے غیر مطلق ہونے کا احساس اسے پر اسرار بنا دیتا ہے" یا "عجب تمام ممکن سوالات کے جوابات دے دیے جائیں تب بھی زندگی کے مسائل جوں کے توں وہ جانتے ہیں" یا پھر "ہمت سے امور ایسے ہیں جن کا اظہار الفاظ کا نہ لے سکے ہیں۔ وہ خود اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں۔ انھیں پر اسرار کہا جاتا ہے۔" یا سپرس اور وگلنگٹن کی تحریروں میں کچھ مشابہتوں کی طرف توجہ دلانا بہتوں کو بڑا مضحکہ خیز معلوم ہو گا کیونکہ ایک مفکر فلسفے کی اس روایت کو زندہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے جہاں فلسفہ، کشفیات، کمالی خودی اور عرفان کی حدود کو چھوتا ہے اور تصوف، دیوالا اور مجذوبیت سے قریب تر ہے تو دوسرا منطقی ثبوتیت، سائنسی فلسفہ یا سائنسی تجربیت کا ظلم بردار ہے اور صرف باہد الطبیعیات کو ہی نہیں بلکہ اپنی پہلی کتاب میں اخلاقی اور دیگر قدری بیانات کو بھل اور بے معنی کہتا ہے۔ مگر اس کے باوجود یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ یا سپرس کی طرح وگلنگٹن بھی تجربی کی فکری روایات سے یکسر بے نیاز نہیں اور کانٹ کی مظاہر اور اشیا کے بالذات میں تفریق کو تسلیم کرتا ہے۔ کانٹ کی یہ تفریق طبعیات، باہد الطبیعیات اور فلسفہ سائنس سمجھوں

میں ایک بہت اہم نکتہ ثابت ہوئی اور بالحد فلسفیوں نے مختلف اور کبھی کبھی متضاد دلچسپیوں کے باوجود اپنے فلسفوں میں اس تعریف کو برتا اور اسے اپنی نظریات کی بنیاد بھی بنایا۔ ویگنسٹائن کو بھی کائنات کے پراسرار ہونے کا شدید احساس تھا اور وہ اس نکتے پر اپنے ذہن میں بالکل صاف تھا کہ بہت سے سوالات ایسے ہوتے ہیں جن کے جوابات تلاش کرنے کی کوششیں محض غلط راہ ہیں مسئلہ یہاں یہاں سے جیسا کہ اس نے کہا ہے۔ "دنیا کا معنی تلاش کرنے کے لیے دنیا سے ماوراء جہاں ہو گا۔" یہ احساس مرث زندگی اور اس کے علم کے حصار و حدود سے آشنا کرتا ہے۔ یہ احساس صرف زندگی اور کائنات کی حدود کا احساس نہیں بلکہ زبان کی حدود کا بھی شدید احساس ہے جو اسے قابل اظہار اور ناقابل اظہار حقائق کی یاد دلانا رہتا ہے۔ زبان کے ساتھ ساتھ علم بھی محدود و محدود ہے کیوں کہ اظہار و بیان اور علم کے درمیان ایک ایسا تعلق ہے جو دونوں کو لازم و ملزوم کر دیتا ہے۔ یاسپیرس کے لیے بھی "بنیادی حقیقتیں جہاں سے ہم علم کی حدود سے نکل کر داخل ہوتے ہیں۔ علم کی حدود سے نکلنے کے معنی ان علاقوں سے باہر نکلنا ہے جہاں ہم الفاظ کی حدود سے اظہار کر سکتے ہوں یا چیزوں کے متعلق سوالات کر سکتے ہیں۔ جب تک ہم علم کی حد میں رہتے ہیں عقل و تجربہ دونوں درپیش حقائق و امور پر پوری قدرت رکھتے ہیں اور انہیں ان وسائل سے جانا، سمجھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ مگر ان حدود سے ہرے بھی کچھ حقائق ہیں جنہیں نہ تو سائنس اور نہ معروضی عقل سمجھ سکتی ہے۔ علم کی حد سے نکل کر جن حدود میں ہم داخل ہوتے ہیں وہ ہیں "وجود" (EXISTENZ) اور ماورائیت (TRANSCENDENCE) کی حدیں۔

وجود یا یاسپیرس کے فلسفے کا مرکزی قصہ ہے اور اس کے تمام تر خیالات و نظریات اس ایک نکتے پر مرکوز ہیں۔ ان دو حدود میں ہم اس وقت داخل ہوتے ہیں جب ہم اپنی اپنی زندگی میں کچھ انتہائی اور بنیادی حالات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ انتہائی حالات "عصائب گمنامہ" اور صحت جیسے واقعات میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سائنسی فکر میں یہ انتہائی حالات "عقل مستبعدہ" یا تقصیر نظریات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ یہ تجربات ہم پر ہماری اپنی ناکامی یا تجربی

ذات ہے مطلق علم کی کم عرفی یا کم حقیقی واضح کرتی ہیں اور یہ بھی دکھاتے ہیں کہ تمام تر دنیوی وجود ہماری ذات کی وہ استعداد ہے جس کے تحت ہم آندہ فیعلے کرتے ہیں اور اس میں کی مدد شئی مجاہدات ظاہر ہوتی ہے کہ ذات سائنسی اور عقلی علم کی دست دس سے باہر ہے کیوں کہ ہم اپنی ذات کو کس کمال تک پہنچائیں گے اور کیا کیا حاصل کریں گے اس کی کوئی انتہا نہیں۔ وجود کے امکانات لامحدود ہیں اور ان کے مختلف منازل تکمیل و عروج پر وجود کا اکتساب یا کمال منحصر ہے۔ آدمی کیا ہے یہ اس کے امکانات کے آئینے میں دیکھا جاسکتا ہے۔

یاسپرس کا مقصد اور اس کا فلسفیانہ ارادہ عہد حاضر کے اس انسان کو اجاگر کرنا ہے جو تکنیکیات اور علاج کی کاغذ کار ہے۔ جو اسے اپنے مستند اور حقیقی وجود سے باخبر نہ کرنا چاہتا ہے۔ یہ حقیقی وجود اپنی مکمل وسعت میں لامحدود ہے اور اس لیے عقل اعلیٰ مطلقاً سمجھنے سے قاصر ہے۔ فہم و ادراک سے پرے جو بھی ہے اسے وہ ایک احاطہ کرنے والی حقیقت کہتا ہے جو اپنے اندر وہ سب کچھ شامل کیے ہوئے ہے جو ناقابلِ فہم ہونے کے باوجود ایک ایسی حقیقت ہے جس کا عرفان ممکن ہے۔

یہ احاطہ کرنے والی حقیقت ہمارے تمام تر تصورات و خیالات کے آفاق و نظام کی اضافتوں سے ماوراء ہے۔ یہ وہ آستی ہے جو تصورات کی بنیاد ہوتے ہوئے ان تصورات کی گرفت میں نہیں آسکتی۔ یہ تصور اُپنیشد کے اس نظر پرے کی ہادگشت ہے جہاں ذات کو علم کی بنیاد کہا گیا ہے اور اس لیے اسے علم کے دائرے سے ماوراء ایک ایسی حقیقت کہا گیا ہے جس کا علم نہیں محض عرفان ہو سکتا ہے۔ گیر واک یہ کا ایک بیان ہے "تم بصرات کے بصیر کو زیر بصرات نہیں لاسکتے۔ تم مسوع کے سامع کی سماعت حاصل نہیں کر سکتے۔ فکر کے مفکر کا فکر ممکن نہیں۔....." وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح یہ ذاتِ مطلق ہر تجربے اور علم کی بنیاد کی حیثیت سے ان تجربات و علوم کی دست دس سے باہر جوتی ہے۔ یاسپرس بھی اسی طرح مجموعی وجود کے اس پیکر کا مکمل علم یا تجربہ خارجی از بحث سمجھتا ہے۔ اس کی ہمہ گیریت میں انسان کا ہر پہلو شامل ہے اور یہ خود تمام تر انسانی

مخالفی کا احاطہ کیے جو ہے۔ جیسا کہ وہ "عقل اور وجود" (MIND AND EXISTENCE) میں کہتا ہے۔ یہ احاطہ کرنے والی حقیقت انسان خود ہے جو اس کے لیے زیادہ ہے جتنا وہ خود کو سمجھ سکتا ہے۔ اصولی طور پر تصوری یا سائنسی علم میں اس کا ہر پہلو اور ہر رنگ پورے طور پر داخل نہیں ہو سکتا۔ نظریاتی سطح پر انسان کو اس کے اپنے متعلق علم کے ہم معنی سمجھنا اس کی آزادی اور اس کے وجود کی مستند فطرت کو تباہ کرنے کے مترادف ہے۔ اور یہ تباہی انسان کے جوہر اصلی کی تباہی ہے۔ کیوں کہ اس طرح وہ تصویر میں کھو جاتا ہے جو خود اس نے اپنے اس غیر مکمل وجود کی بنائی ہے۔ اور اپنی فطرت کو خراب کر بیٹھتا ہے۔ لیکن اگر انسان علم ذات میں اتنی وسعت و بے کوفی پیدا کرے کہ اس میں صرف اس کے ماضی و حال کے نقوش ہی نہ اصرار بلکہ اس کے مستقبل کی صحیح غائی ہی ہو، صرف اس کے متعلق واقعات و حقائق ہی نظر نہ آئیں بلکہ امکانات بھی اجاگر ہو سکیں تو یہ علم اس کے وجود کے تمام امکانات کو بھی مکمل طور پر ظاہر نہیں ہو سکے۔

یہ احاطہ کرنے والی حقیقت جو وجود کا جوہر اساسی ہے ایک ایسا لاطی علم ہے جس میں تمام اوقات انسانی موئے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس کا علم ہر اس شے کو جس کا علم ممکن ہے اپنے مجموعے میں شامل کر لیتا ہے۔

وجود انسان کی مکمل آزادی کا تجربہ اور اس کا احساس ہے جو انسان کی مخصوص تعریف کرتے ہوئے اس کے اصل خواص کی تمنازی کرتا ہے۔ یہ اس کے لامحدود امکانات کا تجربہ ہے۔ یا پھر اس اپنے فلسفے میں وجود کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "عقل اور وجود" میں وہ انہیں احاطہ کرنے والی حقیقت کی تین جہتیں کہتا ہے وہ یہ ہیں: (۱) تجربی یا مادی وجود (۲) عقل یا شعور جس کا سرچ ترین اظہار ریاضیات جیسے علوم میں ہوتا ہے اور (۳) روح جو اس کے تمام تر تجربوں کو اپنے اندر شامل کرنا چاہتی ہے۔

انسانی وجود کے اس تجربے میں یا سپر میں تجربی وجود اور روح کے درمیان

جو فرق کیا ہے وہ کائنات کے مظاہر اور شے بلذات میں تفریق کی بازگشت ہے۔ اقل اللہ کر
 زائیت کے دائرے میں مادہ کرماجی، تاریخی، سیاسی، معاشی، و ثقافتی حالات و واقعات
 کا آمیزہ دار ہے۔ یہ زمانی پہلو قابل بیان خصوصیات کا حامل ہے جس کے اظہار پر سائنسائی معنی
 و مقولات قادر ہیں اور جہاں نظریاتی اور عقلی فکر کی رسائی ممکن ہوتی ہے۔ وجود کی
 اس سطح پر آدمی دیگر مادیات کی طرح ہے جس کو اسی طرح جانا اور سمجھا جاسکتا ہے جس
 طرح دیگر مادی مادیات کو۔ تجرباتی وجود کی سطح یا سپریمس کے لیے غیر مستند اور غیر حقیقی ہے
 جہاں انسان اپنی حقیقت اور ذات کی بے کراں گہرائیوں سے بے بہرہ رہ کر کلاب اور
 غیر حقیقت کی منزل پر ذذہ رہتا ہے اور جہاں وہ اپنے ان اوصاف و خصوصیات سے
 نا آشنا ہوتا ہے جو اس کی ندرت، صداقت، دیانت داری، خلوص اور مستند وجود کی دیگر خوبوں
 کو اجاگر کرتی ہیں۔ یہ وہ حالت ہے جہاں وہ صرف اپنے آپ سے ہی بے خبر نہیں رہتا بلکہ
 دوسرے انسانوں کو صحیح معنوں میں سمجھنے اور ان سے ایک دیر پا اور خلص تعلق قائم کرنے
 سے بھی قاصر رہتا ہے۔ انسان اگر اپنے وجود کو کھن اسی سطح میں محصور رکھتا ہے تو وہ اپنے
 اصل وجود کی نفی کرتا ہے اور رفتہ رفتہ وہ مادی و طبیعی عالم میں اس طرح کھوجاتا ہے کہ
 اسے اپنی اصلیت کا پتہ ہی نہیں چلتا۔

تجرباتی وجود کے برعکس روح وہ حقیقت ہے جو انسان کے ایک جامع اور مکمل تصور کی
 حامل ہے۔ اس کے اندر انسان کے تمام تجربات، اس کی مکمل زندگی اور اس کا ثقافتی پس منظر
 شامل ہوتے ہیں جنہیں روح کچھ مثالی کلیات یا مجموعیتوں کے اندر گونا گونا جاتی ہے۔ یہ کلیت
 انسان کے اندر اس کے اپنے متعلق ایک ایسا برگیر تصور ہے جس میں اس کے تمام تر حقائق
 و امکانات، اقدار و واقعات، مہذب و تحریات اور شعوری و غیر شعوری محرکات شامل
 ہوتی ہیں جو اس کے وجود کے نقش و نگار کی مشاطگی کر کے اس کی بقطعہ بنایاں ایجادتی ہیں۔
 یہ وہ شے ہے جس سے انسان کو اور زائیت کا احساس ہوتا ہے اور جو اس امر کی اچھی عطا
 کرتی ہے کہ اس کا وجود دراصل اپنی وسعتوں میں جہر شے کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔

وجود کی ان دو سطحوں کے درمیان ایک ایسا لخت ہے جو یا سپریمس کے غلبے کو

دیکھ دو جو دیت پسندوں سے تیز کرتا ہے اور جو دھرمیت کے عقول عقلیت دشمنی کے ظلم ظلام کو غلط ثابت کرتا ہے۔ یہ عقل۔ عقل کا مجرّز تصور آزادی معاشی کا ادھار دینے والی وہ صلاحیت ہے جس کی بہترین مثال ریاضیاتی مسائل کا دورک ہے کہیں کہیں یا سپر س اسے اسی معنی میں سمجھتا ہے۔ مگر اس کے علاوہ عقل کا ایک وسیع تر تصور ہے جو اس کی کتاب "ہمارے عصر میں عقل اور معانی عقل" (REASON AND ANTI-REASON IN OUR

TIME) میں نمایاں ہے۔ اس کتاب میں یا سپر س عقل کو اس صلاحیت سے تعبیر کرتا ہے جو ہمیں حالات یا اشیا کے معقول و مناسب ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ عقل وہ قوت ہے جو ہمارے ان فیصلوں میں کارفرما رہتی ہے جس کے تحت ہمارے فیصلوں کی ذمہ داری یا گناہ کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ فیصلے ان افعال سے متعلق ہوتے ہیں جہاں ہم سے سزا ہوتے ہیں یا بھر اشیا کمان انتخابات میں محرک نظر آتے ہیں جو شعوری ہوتے ہیں۔ ہم صرف اس حد تک آزاد ہیں جہاں تک ہمیں اپنے جرم یا گناہ کا شعور ہوتا ہے ورنہ ہم نظرت کے ظلام رہتے ہیں۔ ہمارے آزاد ہونے کی شرط فیصلہ کرنے کا وہ ایک عمل ہے جو ایک نئی زندگی یا زندگی میں مکمل تبدیلی کا سبب بنتا ہے۔ یہ عمل ہمارے طرز فکر میں ایک انقلاب برپا کر دیتا ہے۔ چیزوں یا حالات کو تسلیم کرنے کے عوض یہ ہمیں اپنے نفسی محرک کی دعوت دیتا ہے اور اس طرح ایک بنجیدہ احساس آزادی کا پیش میر بنتا ہے۔ اور انسان کو کچھ پد بڑا آدرت اور واقعات کے سلاسل میں کڑا پائی قلت کی بنیاد کو طرف راستہ ہوتا ہے۔

جب عقل خود وجود کی ہنگامہ بند حقیقت سے ہستی کی حقیقت کی سمت ایک سمت نکلتا ہے تب عقل وجودی طور پر حقیقی بن جاتی ہے۔ فکر کی یہ انقلابی تبدیلی نفسیاتی واقعات سے ظاہر نہیں ہو سکتی عقل حقیقت معنوں کو روشن تو کرتی ہے مگر اس میں جو ہر عقل کرنے کی قدرت نہیں رکھتی۔ یہ شخص وہ تصور راہ میں عقل کرتا ہے جن کو ذاتی معاشی بننے کے لیے احساس و حالات سے بے گناہانہ آزادی ہے۔ عقل کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ تاریخت کا ایک عنصر یا جزو بن جائے تو تاریخت کو عقل کوئی سمجھ نہ سکتی ہے۔ عقل وجود کی غیر شریعت

کی طرف ہے۔

عقل کی سرحد ایک طرف تو زندگی کی حقیقت کو چھوتی ہے جس کا سامنا اُسے طور سے
 مختلف اور اجنبی لگنے کی طرح کر دیتا ہے اور دوسری طرف وجود کی اس حقیقت سے ملتی
 ہے جس کو عقل روشن کر سکتی ہے۔ عقل اس وجود کی پیداوار ہے جو وجود عقل کے توسط
 سے ہی کمال کو پہنچتی ہے۔ عقل اور وجود دونوں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیے
 جاسکتے۔ عقل زندگی کو وہ بلندی اور افرازی بخشتی ہے جہاں زندگی باقاعدہ بنتی ہے،
 مادہ انیت کی سرحد میں داخل ہوتی اور حیرت و حجت کی بلندیوں میں سما جاتی ہے۔ عقل سے
 ہی زندگی کی تاریکی اور مادائے تاریخی جہات کے درمیان جو رشتہ ہے وہ روشن اور
 واضح ہوتا ہے۔ اسی لیے افلاطون نے تقاضائے حیات (جو خیر مطلق کی سمت لے
 جاتا ہے = eros) اور علم دونوں کو ہم معنی قرار دیا۔ عقل کا یہ تصور اور اس کی یہ
 اہمیت یا سپرئس کے وجودی فلسفے میں ایک ایسا میلان ہے جسے عام طور پر وجودیت
 پسند مفکروں نے تسلیم نہیں کیا ہے۔ یا سپرئس عقل کو محض معروضی حقیقت کا غماز
 نہیں سمجھتا بلکہ ذاتی اور شخصی زندگی میں اس کے اہم رول پر زور دیتا ہے۔ وہ عقل
 کو محض مجرماً شا نہیں سمجھتا بلکہ عقل خود وجود کے ذرائے کا ایک اہم کردار ہے۔
 وہ عقل و عشق میں تضاد و تضادم مزدی نہیں سمجھتا بلکہ ان دونوں میں ایک ہم آہنگی
 پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں محبت جو ہماری زندگی کو ایک
 باہکین اور ایک نیا سوڑ بخشتی ہے وہ عقل سے بہتر اور بہتر نہیں بلکہ عقل کی مدد
 کی طلبگار ہوتی ہے کیوں کہ محبت سے زندگی میں جو بلیدگی اور مقصدیت ظہور میں آتی ہے
 اس کا عقل سے قریبی تعلق ہے محبت میں عقل نہیں مگر عقل کے تقاضوں کے مطابق مزدور
 ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگوں نے یا سپرئس کو وجودی فلسفی سے زیادہ عقل کا
 فلسفی کہا ہے۔ اور یہ کہا کوئی بہتان نہیں کہیں کہ وہ خود ہمارے عصر میں عقل
 اور عقلیت عقل میں یہ کہتا ہے :

”محبت سب سے پہلے میں نے وجودیت کی بات کی تھی اور اس وقت

میں نے یہ بھی لکھا تھا کہ یہ بات خود کوئی نیا اور مخصوص فلسفہ نہیں بلکہ وہ

جادوئی فلسفہ ہے۔ چوں کہ یہ فلسفہ عارضی طور پر محض معروضیت میں
 کھو گیا تھا اس لیے میں نے یہ دلیل دی تھی کہ کرک گارڈ کے بنیادی تصور کی
 مدد سے فلسفے کی تخصیص جائز ہے۔ مگر آج میں فلسفے کو فلسفہ عقل کہنا بہتر
 سمجھوں گا کیوں کہ غلطی کے اس دیرینہ جوہر پر دور دینا نہایت ضروری
 معلوم ہوتا ہے۔ ایک بار اگر عقل کھو جائے تو فلسفہ بھی کھو جاتا ہے!

اس طرح عقل کی ماہیت، تجربی وجود اور روح دونوں کے درمیان ایک ایسی
 کڑی برابری ہوتی ہے جو ان دو مختلف الفطرت حقائق کے درمیان ایک واسطہ پیدا کرتی
 ہے۔ عقل ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے جو وجود کو سمجھنے اور اس کو بروئے کار
 لانے میں معاون بنتی ہے۔ مگر پاسپرس یہ کہی نہیں بھولتا کہ تجربی وجود یا زمانیت
 ان کے وجود کی ایک ایسی سطح ہے جہاں وجود اپنی اصلیت سے بہت دور ہے اور اس
 لیے وجود کو زمانی و تجربی وجود سمجھ لینا مادیت کے مترادف ہے مگر اس کے ساتھ زمانیت
 کی یکجہت فراموش کر دینا انکاریت کا پیش خیمہ بنتا ہے۔

وجود پر اسرار تناقضات و استنبادات سے بھرپور ہے مثلاً آزادی و انحصار
 ہم جہتی اور تنہائی، نیک و بد، صدق و کذب، ترقی و تباہی وغیرہ۔ وجود اس عقل سے
 ایسا جدا ہے کہ ایک لامتناہی تلاش میں سرگرداں ہے۔ انسان وجود و عقل دونوں
 کا مزج ہے۔ وجود چوں کہ ناقابل رسائی حصاروں میں مقید ہے لہذا بالوجود ہونے
 کے مفہوم میں ان پابندیوں کا تجربہ شامل ہے۔ ان حصاروں سے مگر اگر اپنی پابندی
 کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس طرح ناامیدی جنم لیتی ہے۔ مگر ناامیدی کا یہی احساس
 وجود کی پابندی اور اس کی آزادی کے تناقض کو ابھارتا ہے اور اسی لیے بقول پاسپرس
 ناامیدی ہوتی اور فرار از فریب ثابت ہوتی ہے۔ محدودیت انسان کا ایک لازمی وصف
 ہے جس کا تجربہ اسے اپنے وجود کے حدود کے شعور کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ سچا لہ
 مستند وجود وہی حدود کو جس قدر پیچھے دھکیل سکتا ہے دھکیلتے گا اور اس کے بعد
 انہیں قبول کرنے کے برداشت کرے گا۔ یہ عمل محض حالات سے سمجھ نہ کرنے کا عمل نہیں

ہے بلکہ اپنی پابندیوں اور کمزوریوں سے ایک ممکن حد تک لڑنا اور پھر ان کے اعتراف کرنے کا عمل ہے جس میں سچائی اور دیانت وادی شامل ہیں۔ یہ ریاکاری اور خود قربانی کی ضد ہے۔ وجود کے حدود میں موت ایک سب سے زیادہ سانحاتی اور حادثاتی وقوعہ ہے۔ اسی طرح انسانی وجود اور کئی متفرق حصاروں اور پابندیوں سے دوچار ہوتا ہے مثلاً احساس جرم، محالیت وغیرہ۔

یاسپیرس بعض دوسرے وجودیت پسندوں کی طرح جس بات پر بہت زیادہ زور دینا چاہتا ہے وہ ہے وجود کی داخلیت اور مدونیت جو اس کو اپنی مستند ذات کا شعور عطا کرتی ہے اور ایک سچا اور ایک ایمان دارانہ رویہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ ایسا انسان دنیا کا دیوار ہے اور لیزہ گرمی سے گریز کرتا ہے۔ وہ اپنے وجود کی خود کفیلی پر بھروسہ کر کے اپنی ذمہ داریوں، اپنی صلاحیتوں اور اپنی کمزوریوں کا ہمت کے ساتھ سامنا کرتا ہے اور اپنے وجود کی ماورائیت سے امیدیں وابستہ کر کے ان ناامیدیوں سے سرگمرا رہتا ہے جو اس کو محدودیت کے صلے میں ملتی ہیں۔ ان کیفیات کا شعور اور احساس اسے عام اشیاء کے علم کی صورت میں نہیں ملتا بلکہ کچھ ایسے علامات و اشارات سے آشکارا ہوتا ہے جن میں ستریت کا رنگ شامل ہوتا ہے۔ عام زمان میں انھیں وہ الہامی اشارات کہا جاسکتا ہے جنھیں صوفیانے معرفت حق کے حصول کے لیے مزدوری سمجھا اس منزل پر تمام شعور و احساس کشف حالات، کشف ذات اور کشف الہی کے صنوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ موت کی حد انسانی وجود کی ناکامی ہے تاہم انسان ایک کبھی ختم ہونے والی مدد وجد میں مبتلا رہتا ہے (جیسے کامو کا سسی فیس)۔ نجات کی علامت یا ماورائیت کی اشارت اس میں تنہا کی جاتی ہے جو محدود و فانی وجود اور تلاش لا محدودیت و لافانیت کے درمیان پایا جاتا ہے مگر وجود کی یہ صفت ہے کہ وہ پابندیوں کے باوجود بھی آزاد رہتا ہے۔ جیسا کہ یاسپیرس اپنی کتاب "فلسفہ" (PHILOSOPHIE) کی دوسری جلد میں ایک جگہ کہتا ہے: "یہ وجود کا جذبہ ہے کہ علم کے نقصان سے اس کو وطن گزند نہیں پہنچتا کیوں کہ اس کا ارادہ عقلی و فطری ہے"۔

برائے کھڑا ہے۔ یہ وجود ہمیشہ مادائیت کی طرف مائل ہوتا ہے کیونکہ مادائیت ہی وہ مقصد مطلق اور وہ انتہائے اکمل ہے جہاں وجود ہمیشہ پہنچنا چاہتا ہے اور جہاں پہنچ کر وہ اپنے تمام خصوصیات و حالات سے گزر کر اپنی حقیقت کو جان لیتا ہے اور عرفان ذات حاصل کرتا ہے۔ مادائیت و حالات سے گزر کر اپنی حقیقت کو جان لیتا ہے اور عرفان ذات حاصل کرتا ہے۔ مادائیت کا یہ تصور اپنے بنیادی معنی میں خدا کا تصور بن جاتا ہے کیونکہ وہ واحد وجود جو کسی تحدید و تحمیر کا قائل نہیں اور مطلقاً مادہ ہے وہ مرنے والی ذات ہے۔ انسان کے لیے یہ تصور ایک قتال اور قدرِ اولیٰ کی حیثیت رکھتا ہے۔ انسان جو کچھ آزادی و اختیار اس دنیا میں رہ کر محسوس کرتا ہے وہ اس مادائیت کو اس کا ضامن بنا دیتا ہے۔ اس طرح انسان کی آزادی اس مادائے کائنات ہستی کی وجہ سے غیر مطلق اور محدود ہو جاتی ہے۔ سارے تراد و ہائیڈیگر کی طرح یاسپرس کا تصور آزادی و اختیار بھی محدود و منفی خصوصیات کا حامل ہے کیونکہ ہمیشہ ان تینوں مفکروں کی رائے میں انسان کو بہتر سے امکانات کو ایک امکان پر ترکانہ کرنا پڑتا ہے۔ مگر سارے تراد و ہائیڈیگر کے فلسفے میں دنیوی اشیا و حالات انسان کے اختیار کو پابند کرتے ہیں مگر یاسپرس کے فکر میں یہ ایک مادائے دنیا حقیقت ہے جو انسان کی آزادی کی تباہی کا باعث بنتی ہے۔ تاہم وہ اس خیال پر بار بار زور دیتا ہے کہ اپنے وجود کا مکمل آزادی میں ہی حاصل کرنا چاہیے مگر اس کی آزادی مادائیت کے ہاتھوں سلب ہو جاتی ہو۔ یہ بات بظاہر متناقض معلوم ہوتی ہے مگر جس طرح ایک اعلیٰ ترین قدر کے سامنے تمام ضمنی اہم اقدار کو ختم کرنا پڑتا ہے یا قانون کی فرماں برداری آزادی کی نفی نہیں ہوتی اسی طرح یاسپرس کو مادائیت میں وجود کی تکمیل نظر آتی ہے یاسپرس اپنے اسی تصور میں منشی کے فوق بشر کے تصور سے متاثر نظر آتا ہے۔

وجود کی تشریح کے سلسلے میں یاسپرس میں درج بالا تصورات و مسائل کے علاوہ مسائل کا مزید ذکر کرتے ہیں وہ ہے رابطہ و تعلق۔ مختلف وجود و تخلیق اور وحدت کی بنیادوں پر پہنچنے اور سمجھنے میں ایک دوسرے سے کس طرح کا تعلق

رکھتے ہیں؟ یہ سوال وجود حقیقی فلسفے میں اتنا ہی وقت طلب سوال ہے جتنا افادیت
 پسندوں کے فلسفے میں یہ مسئلہ کہ انسان خود افادیت کا پیرو ہو کر فلاحِ عامہ کی طرف کس
 طرح راضی ہوتا ہے۔ وجودیت میں یہ تعلق ایک طرف تو آگینوں سے زیادہ نازک ان
 حاطی کیفیات پر مبنی ہے جو ہر انسان کی ذات میں اس وقت ابھرتی ہیں جب وہ اپنے
 وجود کو دوسرے وجود کے آئینے میں پائے جلاں دیکھتا ہے اور دوسری طرف یہ تعلق حجت کی
 اس شخص بنیاد پر منحصر ہے جو وجود کو وجود سے قریب تر لاتی ہے۔ مشترک تجربات و احساسات
 کو ایک دوسرے تک پہنچانے کی خواہش ایک ایسا رابطہ پیدا کرتی ہے جہاں جسمانی مصلحت
 جاتے ہیں اور آدھ وقت کا ایک ایسا سلسلہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم ایک دوسرے وجود کو محسوس
 کرتے ہیں اور مشترک اقدار کا احساس انہی اور قربت پیدا کر دیتا ہے۔ یہ ربط زبان
 و اظہار کی قید سے آزاد ہو کر روح سے روح کی گفتگو بن جاتا ہے جو بہ دہانِ غاشی بھی لدا
 کی جاتی ہے۔ یہ ابلاغ رموز و کنائے یا ہلام و اشارات کے ذریعے قائم کیا جاتا ہے۔ مادی
 و جہرئی وجود سے آزاد ہو کر انسانوں کے درمیان ایک ادبی بندش کا احساس یا سپر س
 کے تصور ابلاغ و تعلق کا لب لباب ہے۔ یہ نظریہ اس کے فلسفے میں ۱۹۳۵ء تک نظر
 نہیں آتا۔ ۱۹۵۰ء میں پہلی بار اس نے اس پر دانش کا راستہ "WAY TO
 WISDOM" میں صراحت کے ساتھ بحث کی ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ بنیادی فلسفیانہ
 مدیہ اس اذیت و کرب سے پیدا ہوتا ہے جو ہم تعلق کے فقدان کا نتیجہ ہے اور اس شعور
 سے ابھرتا ہے جو مستند تعلق کی تلاش ہے۔ اس ہم تعلق کو عام تجربات سے ہٹ کر
 اشاروں اور کنایوں کے ذریعے ہی سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے جہاں حقیقت محض عقلی
 یا نظری فکر سے نہ سمجھی جاسکے وہاں رموز و کنایات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ لہذا تیار سپر س
 وجود و مذہبی اور ادبیات اور خدا سمی تصورات کو سمجھانے کے لیے آخری سطح پر قائم
 و اشارات کی مدد لیتا ہے اور اس طرح ان کا فلسفہ تصوف زیادہ اور فلسفہ کم نظریہ
 ہے فلسفے کا کام عقل و دلائل و براہین سے حقائق کو سمجھنا یا تصورات کا تجزیہ کرنا ہے
 اس کے اسرار کو سمجھنا بھی بہ وہ فلسفے کے ملاتے سے باہر ہے۔ لیکن یہ فلسفے کا نتیجہ

کچھ لوگوں کو بتاتی یا خام گئے مگر اس میں لیسے کا تصور نہیں بلکہ ان لوگوں کا تصور ہے جو لیسے سے ضرورت سے زیادہ توقعات وابستہ رکھتے ہیں۔ یاسینر میں تمام ایشیا کو ایک نظام کئیات و اشارات سمجھتا ہے جو الہامی زبان کی حیثیت رکھتا ہے اور لسانی کا کام ہیں اس کا اہل بنانا ہے کہ ہم ان اشارات یا اس زبان کو سمجھ سکیں لیکن اگر اس کا کوئی عام اور معروضی معیار نہیں تو یہ زبان ایک نئی زبان ہے نہ جاتی ہے جس میں کوئی اور شریک نہیں ہو سکتا۔ اگر ایسا ہے تو پھر اسے زبان کہنا زبان کی عام تعریف یا اس کی نظرت کو فراموش کرنا ہے۔ یاسینر میں خود اس وقت سے باخبر ہے جب وہ یہ اقرار کرتا ہے کہ یہ اشارات ہمیں بدلنا بھی سکتے ہیں اور راہ پر بھی لاسکتے ہیں۔ مگر سچ تو یہ ہے کہ راہ پر آنا اتنا ہی اتفاقی امر ہو گا جتنا ایک سچے دہریے کا خدا کے سامنے سرنگوں ہو جانا۔

”تحریک“ کی بیسویں سالگرہ کے موقع پر ادارہ تحریک کی

ہنگامہ خیز پیش کش

بیس سال
انتخاب نمبر

تحریک کا

یہ عظیم و ضخیم نمبر ان ہم نشری نگارشات پر مشتمل ہو گا جو گزشتہ ۲۰ سال میں تحریک نے شائع کی ہیں
مغایں، اُختلے، متحرکے تراجم اور منتخب شعری تخلیقات، لگ بھگ سترہ سو لاکھ نسخوں کی قیمت
۱۷۰ روپے ہو گی۔ تحریک کے متعلق خیربادوں کو چار روپے میں پیش کیا جائے گا جو جزات پر اس کے آخر تک تحریک کی
سالانہ خیربادوں کو ترجیح دیں گے وہ بھی اس رعایت کے تحت دار ہوں گے۔ یہ نمبر جو نمبر ۲۷ کے آخر میں شائع ہو گا
تمام خیربادوں کو ترجیح دے کر شائع کیا جائے گا۔ اس کے پانچ سو روپے خیرباد پر پانچ سو روپے کا ادب نے خیرباد پندرہ سو روپے
کا سنی آرڈر بھیجیں۔ تحریک کی سالانہ قیمت دس روپے ہے

مینجر ہانڈلہ تحریک۔ ڈی اے ایل، لاہور۔ دہلی ۱۱۰۰۰۶

انسانی وجود کا مسئلہ

زندگی انسانی رشتوں کے شعور کا نام ہے۔ یہ رشتہ نوع انسانی کی مشترکہ خصوصیات میں فرد کے حصہ لینے سے پیدا ہوتا ہے، اور 'میں' کی مدد تک وہی سب کچھ ہے لیکن یہی 'میں' انسانی نسل میں قدر مشترک کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ اسی لیے فرد کی ذاتی شخصیت کا تعین انسانی وجود کی مشترکہ خصوصیات ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ انسان ایک ترقی یافتہ حیوان سہی، لیکن انسان اور حیوان میں بڑا بنیادی فرق ہے۔ ان دونوں کے درمیان ارتقاء کا ایک پراسرار و حند کا عامل ہے حیوان کو 'ارض پر طویل زمانی فاصلہ گزارنے کے بعد بھی اپنی جبلتوں ہی کے سہارے جینے پر مجبور ہے اور ان ہی جبلتوں کے سہارے ہر آن بدلتے ہوئے مادی ماحول کے تقاضوں سے غیر شعوری طور پر ہم آہنگی پیدا کر لے گا اور جب یہ جبلتیں بدلے ہوئے حالات کے ساتھ توافقی پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہیں تو ایک نوع کی حیثیت سے وہ اس کو 'ارض سے نابود بھی ہو جاتا ہے لیکن انسان نے اپنے ماحول اور فطرت سے توافقی پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اسے حتیٰ الوسع انہی مرضی کے مطابق ڈھالنے کی کوشش بھی کی ہے اور یہ کارنامہ جبلتوں کے سہارے نہیں بلکہ عقل و دانش کے ذریعے انجام دیا ہے اور یہی خوبی اس کو گرسے پر اس کی بقا کی ضمانت بھی ہے لیکن یہی شعور و آگہی جس کی بدولت وہ بجا طور پر اشراف المخلوقات کہلاتا ہے، اس کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے، چاہے اس کے مقابلے میں بالکل بے بس سہی لیکن چون کہ وہ اپنی بے بسی کا شعور نہیں رکھتا اس لیے وہ ان مسائل سے دوچار ہو رہی نہیں سکتا جس سے انسان کو نیرو آزا ہونا پڑتا ہے۔ تہذیب، جبلتوں پر قابو پانے کی جد و جہد کا نام ہے لیکن یہ جبلتیں مرقی نہیں بلکہ اظہار کے نئے نئے راستے کبھی سستہ اور کبھی جبراً تلاش کرتی رہتی ہیں جبلتوں کی اندرونی بغاوت اور اس وسیع و عریض کائنات میں انہی پلے دھست و پانی کا شہید احساس ان دونوں نے وہ دوری و غریبی پیدا کی ہے جس کا حل انسان کے پاس نہیں ہے۔

(EXISTENTIVE DICHOTOMY) پیدا کی ہے جس کا حل انسان کے پاس نہیں ہے۔

بات نہیں ہے۔

وہ جو کہ فنا پذیری اور موت کی ناکر اور ناقابل انکار حقیقت کے شعور نے
انسان کو جیسا اس کی بے بسی کا احساس ملایا ہے، اس کا اظہار نامی لام و نامراد انسانوں نے
نہ صرف اپنے عمل کے ذریعے کیا ہے بلکہ ادیبوں اور شاعروں نے اس کی ترجمانی ادب کے ذریعے
جی کی ہے جس کی شائیں غالباً دنیا کے ہر قدیم و جدید ادبی سرمایے سے ہیتا کی جاسکتی ہیں۔
ہمارے قدیم شعرا نے جی اس بے بسی کا اظہار مختلف پیرایوں میں کیا ہے۔ موت ایک بھیاں تک
سائے کی طرح ان کے احساس و شعور پر مادی رہی ہے کہی ایک کاسٹرمز جو شکستوں سے
چور تھا تیر کو ٹوک کر دنیوی ترقیات کے حسرت ناک انجام کی خبر دیتا ہے تو یہی احساس بھی
سودا سے کہلاتا ہے، بالقرض ہوا یہ بھی تو پھر تو کب تک اگر درد نے یہ کہا کہ بڑا آدم نمود
شبنم ہے، تو نظیر بھی کہ اٹھے۔ سب ٹھاٹ پڑا وہ جادے کا جب لا پٹے کا بنجارا غرض
ہمارے قدیم شعرا میں شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس نے موت کے سامنے انسان کی بے بسی
کو محسوس نہ کیا ہو، اور اس بے بسی کا اظہار کہی روایتی انداز میں اور کہی اپنے ذاتی تجربے کا
حقہ بنا کر نہ کیا ہو۔ بے بسی کے اس احساس میں شدت پیدا کرنے والے کچھ سماجی عوامل
بھی تھے جن کا ذکر آگے آئے گا۔ لیکن بہر حال انسان کو اس دنیا میں جیتنا ہے اس لیے حفظِ جان
کی جیلت نے اس احساس میں کچی پیدا کرنے کا راستہ تلاش کر ہی لیا۔ داماندگی شوق کی
اس پناہ تراشی میں تلافی کا اصول (LAW OF COMPENSATION) کا رفرقا
تھا جس نے بے بس انسان کو خیالی بیساکھیاں مے کر اسے موٹنے پر آمادہ کیا۔

ابتدائی زمانے میں جب انسان نے اپنے کسی متونی عزیز یا دشمن کو خواب میں پہلیا
دیکھا تو اس کے حیرت زدہ ذہن میں انسانی روح کی ابدیت کا تصور پیدا ہوا اور موضوعی
حقیقت کو معروضی حقیقت سمجھنے کا یہ نفسیاتی مغالطہ وہ نقطہ آغاز ہے جہاں سے انسان
نے مجاز کو حقیقت سمجھنا شروع کیا اور رفتہ رفتہ اپنے انکار کی دنیا میں ایسا الجھا کر اس نے
مجاز کو حقیقت اور حقیقت کو مجاز سمجھنے کی اٹلی منطق اختیار کی۔ اعیان ثابتہ کی خیالی
دنیا حقیقی بن گئی اور غناسم کی یہ دنیا مایا اور فریب نظر بھی جانے لگی۔ اس نقطہ نظر کو
تھوہت دینے میں جہاں انسان کی غیر ترقی یافتہ فہم و ادراک کو دخل تھا وہیں یعنی
فلسفیوں کے وہ نظریے بھی تھے جن کی رو سے انسانی ذہن میں داخل ہونے والی

کائنات تجریدی ہے جب تک کائنات کے تجریدی تصور کو آج سائنس اور نفسیات کی ہر تائید حاصل ہے۔ جدید ترین سائنس کی روئے ٹھوس مادہ، جیسی کوئی شے نہیں ہے بلکہ وہ صرف ریاضیاتی ہے جس کی تصدیق عمل میں کیے جانے والے تجروں کے ذریعے ہوتی ہے لیکن حقیقت کے پرستاروں نے خادجی دنیا کے وجود ہی سے انکار کر دیا۔ بہر حال روح کی ابدیت کے تصور نے وجودی غیر ہنگی کے گرب میں بڑی مدت تک کمی پیدا کی۔ موت حقیقت ابدی سے (اصلی) کا بہانہ بن گئی یا روح کے بار بار قالب بدلتے کا درسیاتی وقفہ جس سے روح کو نجات دلانا انسانی زندگی کا واحد مقصد بن گیا، بنظر جان جانا نے کہا:

لوگ کہتے ہیں مریگا مریگا
فی الحقیقت میں مگر گیا منظر
تو میر کہنے لگے

موت: ایک مادی لاد قہ ہے یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
اقبال کو روح کی ابدیت ثابت کرنے کے لیے تیار (ANALOGY) کا سہارا لینا پڑا:
یہ اگر آئین ہستی ہے کہ جو ہر خدام صبح
ہر دس ورہ تھنے بھی خالی صدف سے سنائی دینے والی آواز کی بنیاد پر صدف اور سمندر میں
تعلق پیدا کیا تھا اور اس قیاس پر انسانی روح اور عالم غیب میں تعلق پیدا کرنے کی کوشش
کی تھی۔ اسی طرح مولانا روم نے بھی اصل سے فصل کی تو جیسے اس بائسری کی لے کی روشنی میں
کی تھی جو بائس کے جنگل سے جدا ہو کر وصل کے لیے تڑپتی ہے:

بشنوا نے چوں حکایت می کند از جسدائی ہا شکایت می کند

غرض انسانی فکر آواز یا جگت میں پناہ تلاش کر کے غیر اطمینان بخش صورت حال
سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کرتی رہی، مذہب نے روح کی ابدیت یا اس کے سفر کے
منفوخے پر ایک ایسی دنیا تعمیر کی جس میں نہ صرف موت سے ہمیشہ کے لیے چٹکانا حاصل
کر لیا گیا بلکہ جہاں یا لائیکوں کو نیکی کا صلہ ملنے کی امید دلائی گئی اور قبروں میں مستقل
غلاب میں مبتلا رکھتے کا خوف پیدا کیا گیا، یا پھر روح کو دائرہ دی سفر سے نجات دلا کر
اسے آلاشیں غم سے منزہ کرنے کی صورت پیدا کی گئی اور اس طرح
ان سماجی قوتوں اور نفسیاتی عوامل کو نظر انداز کر کے جو انسان کی دینی زندگی کی تکمیل
و تعمیر میں فعال کردار ادا کرتے ہیں اسے اس عارضی قیام اور غم سے مطمئن کر کے ان کی

ہیں نقطہ نظر نے جہاں انسان کو ترک دنیا ترک ہوئی اور ترک ترک کی تعلیم دی وہیں اس کا ایک اثباتی پہلو بھی تھا حقیقت مطلق کا جزو ہونے کے احساس نے انسان میں خود اعتمادی بھی پیدا کی۔ انسان میں اس خود اعتمادی کا پیدا ہونا تھا کہ اس اجرام فلکی میں زمین مرکزی سیارہ بنی اور وہ خود ماحصل کائنات بن گیا۔ اب آسمان سے اس ٹوٹے ہوئے ستارے نے آسمانوں ہی میں اپنی منزل تلاش کو فی شرع کی اور عارضی طور پر وہ اپنے مدد کے احساس کو فراموش کر گیا۔ اثرات المخلوقات ہونے کے احساس پر برتری نے اس کی تہذیبی ترقی کی رفتار تیز سے تیز کر دی اور ہرادی ترقی روحانی ترقی کا ذریعہ بننے لگی عقل و شعور کی قیادت میں انسان کی بے پناہ مادی ترقیوں نے اسے حقیقت کی ادھری سطح چیرنے والی نظر بھی دی حقائق کے باہمی رشتوں کی تلاش تو جمیع میں علت و معلول کا منطقی سلسلہ اسے ایک ایسی منزل میں لے گیا جہاں ابدیت کا قطعہ پاش پاش ہو کر رہ گیا۔ اب وہ وسیع ترین کوئیہ (MACROCOSM) اور محدود ترین کوئیہ (MICROCOSM) کے درمیان معلق ہو کر رہ گیا اور یہیں سے جدید انسان کی فکری اور نفسیاتی پیچیدگیاں شروع ہو گئیں۔ کہیں کہ اس احساس کے پیدا ہوتے ہی اسے زندگی بے مقصد اور بے اولاد نظر آنے لگی۔ تیسرے مرتبہ و قمر کے موصول اور بلند پراکھ اور پھر ایک اور پھر ایک اور منظر بنانے کی خواہش کے باوجود وہ بہر حال یہ سوچنے پر مجبور ہو گیا کہ وہ خلاصہ کائنات نہیں ہے اور نہ قدرت نے اسے ایک عظیم مقصد دے کر اس دنیا میں بھیجا ہے بلکہ اس کی زندگی بھی عناصر کا ایک بے مقصد کھیل ہے۔ زندگی نام ہے صرف عناصر میں طبعی ترتیب کا اور تعمیر میں خرابی کی صورت ہونے کے باعث یہ اجزا پریشان ہو جاتے ہیں اور اس عمل کو موت کا نام دیا جاتا ہے۔

غرض کائنات کے بشری تصور میں علتی طبیعی (NATURAL CAUSATION) کی کارفرما بناس کی حیثیت اختیار کر گئی اور اس تصور سے غایتیت (TELEOLOGY) کو بالکل خارج کر دیا گیا۔ حیات و کائنات کے وہ پراسرار دھندلے جو انسان کے ابتدائی دور میں اس کے ذہن کے اندر ابھرے نئے عود کر آئے۔ فطرت پر اس کی محدود حکمرانی نے اسے ایذا و قدح و دشنام کی تعلیم دی۔ وہ جذباتی صبا سے ایک پراسرار ماحول طبیعیاتی ماحول میں لے جایا کرتے تھے ایک ایک کر کے ٹوٹنے لگے اور وہ اخلاقی

قدریں جو نروان کے آورش یا جنت کی تحریں اور دوزخ کے خوف پر قائم تھیں بکھر گئیں
اب کوئی ستانہ اور بزوان بلکہ اندھ کافورہ گناہیں سکھاتا تھا اور نہ اپنے معبود حقیقی سے
شکایت بھرے لہجے میں پوچھ سکتا تھا کہ: "بزمِ بخش جہاں کیا سمجھ کے بزم کی" یا
"اپنے لیے لامکاں میرے لیے چادسو" "عزائی را چرا بدنام گردند" کیوں کہ اب انسان
اس راز کو پا گیا ہے کہ اس قسم کے گلے شکوے اپنے آخری تجربے میں وہ تجربہ ہیں جن کا
کوئی موصوفی وجود نہیں، اب سے پہلے انسان طبعی حقائق اور اخلاقی حقائق میں فرضی شے
قائم کر کے خوش تھا کہ دنیا دار المکافات ہے۔ نیک آدمی آگ کی آرائش سے سمجھ و سالم
نکل آتے ہیں۔ نیکوں کو نیکی کا اجر اور بدوں کو بدی کی سزا مل کر رہتی ہے گندم از گندم برید
جو زج" "کیا خوب سود نقد ہے اس ہاتھ دے اس ہاتھ لے" لیکن اب اس سے یہ خوشی
اور خوش فہمی بھی چھین گئی اور طبعی اور اخلاقی حقائق کے باہمی رشتے کا کھ کھاپن اڑ
اس کے اندر کا چھپا ہوا منطقی مناطہ اس پر ظاہر ہو گیا۔ آج کا باشندہ انسان اسی غلام
کے مدیان گھر ہے، جہاں ایک طرف اس کی خواہشات اسے زندہ و پائندہ دیکھنا
چاہتی ہیں تو دوسری طرف حقائق چنچ چنچ کر اسے احساس دلا رہے ہیں کہ تو فانی ہے اور
کائنات کی طویل عمر کے مقابلے میں تیرا طول ہستی رقصِ شر سے زیادہ نہیں تیری زندگی
بے مقصد اور بے معنی ہے۔ زندگی کی لغویت بے معنویت اور تہی انگلی کا یہ احساس
وہ لازمی برائی ہے جس سے بچھا چڑانے میں انسان کہیں کامیاب نہیں ہو سکتا کیونکہ
ہمیں وہ منزل آخر ہے جہاں اس کا لاواہل فکر و احساس آکر رک جاتا ہے، ہمارے
قدیم فلسفیوں نے تو زیادہ ہر کتر جو "کہہ کر لذتیت (HEDONISM) کی بھی تلقین کی
تھی لیکن اب مادہ پرست سماج میں انسان کا جی اس سے بھی اُدب چکا ہے، اس مادی
مال سے گھبرا کر آج کا انسان تمام ہنسی ترقیوں کی نفعی کر کے جنگلوں، غاروں کی طرف
بھاگنا چاہتا ہے اور اپنے دل میں ہر قسم کی سماجی ذمہ داری سے آزاد ہونے کی
شدید تمنا رکھتا ہے بلکہ فنا کے سد بھی عمل کو تیرے تیز تر کرنے کی کوشش میں مصروف
ہے لیکن یہ فرادی ذہنیت بھی اسے تسکین نہیں دے سکتی۔

انسانی کرب میں اضافہ کے لیے وجودی فکر ہنگامی کا یہ احساس کچھ کمزور تھا لیکن
انسان کی مصیبتوں میں اضافہ ایک اور تضاد ہے جسے سماجی غیر انگلی کہا

جاتا ہے۔ وجودی غیر ہنگی اور سماجی غیر ہنگی کا بنیادی فرق یہ ہے کہ وجودی غیر ہنگی
 کا انسان کے پاس کوئی مل نہیں، اس کے برخلاف سماجی غیر ہنگی کم از کم اپنے اندر
 حل کا امکان تو رکھتی ہے۔ سماجی غیر ہنگی سماجی تضادات سے ابھرتی ہے اور ان
 تضادات کا حل انسان اجتماعی سطح پر برابر تلاش کرتا رہا ہے۔ سماجی زندگی ایسی
 کر بنا کہ منزلوں سے بھی گزری ہے جب انسانی جانیں خیالی دیوتاؤں کے چروں پر قربان
 کی جاتی تھیں۔ مذہب کے نام پر سینکڑوں کنواریاں، معبدوں میں پجاریوں اور
 مسافروں کی حیاتیاتی ضروریات پورا کرنے کے لیے وقف ہوتی تھیں۔ کھلی منڈیوں
 میں بچوں عورتوں اور مردوں کی تجارت ہوتی تھی اور کوڑوں کی مسلسل ضربیں ہتھ
 ہوسے بے بس غلام اپنے آقاؤں کے محل اور اہرام تعمیر کرنے پر مجبور کیے جاتے تھے حکومت
 کی باگ ڈور فرد اعدا یا کسی برگزیدہ جاعت کے ہاتھ میں ہوتی تھی۔ جاگیر دارانہ اور ربا دارانہ
 سماج، سماجی غیر ہنگی کی نمایاں شاخیں ہیں جن میں خواہی نے خوب چینی چن کر مسکرات
 بنائے تھے۔ مذہب کے سماجی غیر ہنگی کے جوازیں فتویٰ بھی ماصل کیا گیا۔ ہندو سماج
 میں نات پات کی تفریق اس کی نمایاں مثال ہے۔ یہ اصل میں سماجی غیر ہنگی کو وجودی
 غیر ہنگی سے غلط ملط کرنے کی شعوری یا غیر شعوری کوشش تھی۔ انسان میں حرکی
 قوت کا واحد سرچشمہ حفظ جان کی جبلت ہے اور یہی جبلت اجتماعی لاشعور کی شکل
 میں آج بھی انسان کو محب سے خوب تر معاشرے کی تلاش میں سرگرداں رکھے ہوئے
 ہے اور اس طرح وہ سماجی غیر ہنگی رو کر کرنے کی سمت میں برابر ہاتھ پاؤں مار رہا
 ہے، امن، مساوات، عالم گیر برادری، انسانیت، انصاف اور اس طرح کی کئی خوبیت
 اصطلاحوں کے استعمال سے کم سے کم اتنا تو ثابت ہے کہ آج کا مذہب انسان باطنی طبیعت
 کا سہارا لیے بغیر سماجی غیر ہنگی دور کرنے کی ضرورت کو نظریاتی طور پر تسلیم کر چکا ہے لیکن
 نظریے اور عمل کے درمیان آج بھی بڑا فرق ہے است والا معاملہ ہے، کیوں کہ بقول
 غالب ”ہم ہیں تو ایسی راہ میں ہیں سنگ گراں اور“ غالب نے اس ”ہم“ کو مابعد الطبیعیاتی
 مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ یہ وہ ”ہم“ ہے جسے شانے کی تمنائیں انسان وجودی غیر ہنگی
 کا حل تلاش کرنا چاہتا تھا لیکن اول تو یہ کوشش ہی منفی تھی اعدا انسانی عظمت کے
 شافی بھی، اور پھر یہ اس طریقہ علاج سے ملتی جلتی تھی جس میں مریض کو مرض سے

شفایا یہ کرنے کی خاطر خود اس مریض کا خاتمہ کر دیا جیلے۔ نفس کشی، ادم و لادن قتل (MERCY KILLING) سے کم نہیں بلکہ اسی کی وہ ہیبت ناک شکل ہے جسے انسان کا اجتماعی لاشعور قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ سماجی غیر مہنگی دور کرنے کے سلسلے میں آج کے سیاق و سباق میں 'ہم' انسان فی زندگی کے وہ مطالبات ہیں جو آج بھی سنگ گراں کی طرح راہ میں مائل ہیں اور جن سے کئی سماجی فلسفے ٹکرا کر پاش پاش ہو چکے ہیں۔

زندگی کا ٹھوس اور جیتنا جاگتا منظر جماعت نہیں، فرد ہے۔ جماعت تجزیہ ہے، جس کی زندگی تصوراتی ہوتی ہے حقیقی نہیں لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ فرد ربطیت سے قائم ہوتا ہے، تنہا کچھ نہیں ہوتا، اور یہ وہ وجودی تضاد کا سماجی منظر ہے جس سے فرد جماعت کا یا ہی رشتہ پیچ در پیچ صورت اختیار کر لیتا ہے اس تضاد کا حل تلاش کرنا ہی انسان کا سب سے بڑا اور سب سے پیچیدہ مسئلہ ہے، 'فائدان' قبیلہ، قوم اور انسانیت کے پھیلتے ہوئے دائرے فرد سے ایشار، ہمدردی، بے غرضی اور خدمتِ خلق کا مطالعہ کرتے ہیں اور حفظِ باطن کی جبلت فرد کو جو ان چھوٹے بڑے تمام دائروں کا مرکز بنی نقطہ ہے، اس بات پر مجبور کرتی ہے کہ وہ کسی نہ کسی صورت 'سب سے پہلے اپنے مفاد و کی حفاظت کرے، اپنی انسانیت کو تسکین پہنچائے اور اپنی محبت کی بے غرضی منظر ان نفوس تک محدود رکھے جن سے اس کا بالتراست رشتہ ہوتا ہے یا جن کی تقدیر اس سے بندھی ہوتی ہے اور ایسے معاشرے میں جس کی بنیاد ہی مسابقت جذبے پر قائم ہو، فرد کے مطالبات جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے معاشرے کے عام مطالبات سے تضاد کا رشتہ رکھتے ہیں اور بھی زیادہ پیچیدہ گیاں اختیار کر لیتے ہیں۔

اگرچہ فرد اور جماعت کے درمیان توازن قائم رکھنے کی ضرورت کو سماجی ارتقاء کی ہر منزل میں تسلیم کیا گیا ہے لیکن اس مقصد کے حصول کے لیے یا تو فرد جماعت پر مادی دباؤ ہے یا جماعت فرد پر مسلط رہی ہے ۱۲ دونوں اندیشہ ناک صورتوں میں نقصان زندگی، یعنی فرد کا ہوا ہے۔

فرد جماعت کے باہمی رشتے میں شالی توازن مرتب اسی وقت اور وہ بھی عارضی طور پر قائم ہوتا ہے، جب جماعت کی زندگی کو بیرونی اور اندرونی خطرہ لاحق ہو اور نہ عام حالات میں یہ توازن بگڑا ہوا رہی رہتا ہے جس جماعت کی سطح

پر سکون دکھائی دیتی ہے، اس کے نیچے منافقت، ریا کاری، جھوٹ، غوغا اور
 مکرو فریب کہ تہہ نشیں موجیں حرکت کرتی رہتی ہیں جو ہمارے خیال میں سماجی سے زیادہ
 وجودی برائیاں ہیں جن کی کمی بیشی کا ادوار کسی عہد کے ثقافتی تقاضے، سماجی
 نظام اور خود افراد کے مزاج و کردار پر ہوتا ہے۔ جماعتیں اپنی یکسانی کی بدولت باہمی
 شناخت کی بنا سکتی ہیں اور بقول اقبال تقدیر فرد پر جس جگہ قوموں کے عمل پر ہر نقطہ
 نظر گہمی ہے لیکن ہر فرد مختلف مزاج، استعداد و رجحانات اور مختلف مفادات کا حامل ہوتا
 ہے جس میں یکسانی پیدا کرنے کی کوشش میں سماجی نظام انفرادی شخصیت میں دوئی
 پیدا کرنے کے جرم کا مرتکب ہوتا ہے یا فرد کو بغاوت یا خودکشی پر آمادہ کر دیتا ہے۔ پیٹ
 کا مسئلہ جو بہر حال بنیادی مسئلہ ہے، مل ہونے کے بعد بھی یہ توازن قائم ہونا ممکن نہیں
 کیوں کہ بھرے پیٹ کا مسئلہ بھی اتنا ہی اہم ہے جتنا خالی پیٹ کا مسئلہ۔ جینی انجین
 تھیاتی بیماریاں، جسمانی نقائص کے باعث احساس کمتری کی پیچیدگیاں، نمود
 نمائش کا جذبہ، ذہنی بلندی اور جسمانی حسن کا پیدا کیا ہوا جذبہ، تقاضا اور نہ جانے کتنے
 مسائل ہیں جو صرف پیٹ کا مسئلہ حل کرنے سے ختم نہیں ہو جاتے۔ اگر انسان خالص غور و
 فکر ہوتا تو شاید غلطوں کی خیالی ریاست اسے اس آتی، اگر وہ محض پیٹ ہوتا تو اشتراکی
 نظام میں اس کے مسئلے کا حل مل جاتا اور اگر وہ خالص روح ہوتا تو کوئی ذکر فی مذہب
 اس کی ضروریات پوری کر دیتا لیکن انسان وجود کا مسئلہ اتنا آسان نہیں ہے۔ سماجی
 غیر جنگی اور وجودی غیر آہنگی دونوں نے مل کر آج کے انسان کی شخصیت کو اندر سے
 توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ وہ اپنے ماضی پر شرمندہ حال سے غیر مطمئن اور مستقبل سے ایوس
 ہے۔ انسان کا مستقبل نہ کلیت پسند سماج میں ہے اور نہ مطلق العنان لامریت میں لیکن ہم
 ذاتی طور پر انسان کے مستقبل سے ایوس نہیں ہیں، اور ہمارے ایوس نہ ہونے کا سبب علمی یا مذہبی
 دیانت نہیں بلکہ اسکے اس اجتماعی لاشعور پر ایمان ہے جو اس کو صورتِ مافی کی صحیح قدر نشانی
 چاہیگندہ ایک لاشعور جو کہ گمراہ نہ رہنے کے لیے کلیت پسندی اور مطلق العنانی کو دریا
 کوئی نہ کوئی راہ نکالنی ہوگی، اور اپنی وجودی غیر آہنگی کے ساتھ مصافحت کرنی ہوگی، اگر
 وہ تیزی سے بدلتی ہو رہی ہو اس دنیا کے ساتھ توافق پیدا نہیں کر سکتا تو اسکے دورِ مستقبل
 کا وجود خطرے میں ہے کیونکہ اسکی تقدیر اس نوعِ انسانی کی تقدیر سے مختلف نہیں ہے جو ایسے نیست و
 ہواقتی ہے کہ اسکی جبلتیں برے ہوئے حالات کے ساتھ توازن پیدا نہیں کر سکتیں۔

فرانس میں ماورائی تحریک، ادیب اور ادب

تاریوں کی قید میں رہنے کروٹ René croël نے مشہور عالم ماورائی تحریر ثبت کی تھی Gestapo = J to po اور دات کا اندازہ ہونے کے باوجود، آئی ایک کوئی شخص یقین کے ساتھ کہنے والے کا مفہوم نہ بیان کر سکا، ایک بے حتمی نتیجہ ہے جو وجود کی اتھار گہرائیوں سے ابل پڑی۔ اب مصوت پرست اسے سمجھیں یا نہ سمجھیں۔

بیسویں صدی میں اب تک کسی تحریک نے ادبی اور سیاسی میدانوں میں جدید ذہن کو اتنا متاثر نہیں کیا جتنا مارلے حقیقت پسندی یا مختصرًا مارائیٹ SUR, RÉALISME کی تحریک اور اس کے تصورات نے۔ وجودیت EXISTENTIALISME اور اکیٹ مارکسیت MARKISME یقیناً فکر و عمل کے مختلف شعبوں پر گہرے اور دیر پا اثرات ڈالے ہیں۔ لیکن مارائیٹ اپنے مقناطیسی جاذبہ، سرشاری اور شعور سے تحت شعور تک سرایت کر جانے میں کیفیت اور کیفیت دونوں لحاظ سے اپنی مثال آپ رہی ہے۔ یہ کسی اور تحریک یا تصور سے پچھلے ستر یا سو برس میں لوگوں کی اتنی بڑی تعداد متاثر ہوئی، نہ کسی اور تحریک نے شعرا، شاعر، موسیقی اور آرٹ پر بیک وقت اتنے گہرے اور وسیع اثرات ڈالے۔

وجودی ادکار مطالعہ نفس کے قسط سے مارائیٹ کی حدیں جا بجا چھو رہے ہیں۔ لیکن جہاں وجودی جبلت اور ماحول کے ٹکراؤ اور تضاد سے پیدا ہونے والے استغراق کا بیان جی کھول کر کرتے رہتے ہیں، اور انی، جبلت کی بالادستی تسلیم کر کے ان الجھنوں کا حل نکالتے ہیں اور انے رے انسان کی مجبوریوں کا شکار نہیں ہو جاتے۔

جہاں طبع کے لحاظ سے وجودی فلسفہ و منطق کے گنگ ہیں۔

ادرائی ان تجربات و واردات کے لوگ ہیں جو آلام و دُعا کو آسان بنادیں۔ اور لٹریٹ
 قلمندوں نے پیرس میں اپنی دنیا سار کھی تھی۔ باغوں میں جا کے بے تھکا سارا اور دلفتنے۔
 سین کے داہنے کنارے پر واقع تورسین ٹراک TOUR ST. JACQUE نامی میٹر اور ایسٹ
 کی خانقاہ تھا یہاں شام کو مجلسِ ذکر و فکر منعقد ہوتی۔ یہیں سے نہ جانے کتنے ادیب اور شاعر مکتوب
 احوال ہو کر اپنی ماورائی مسشورہ کی آغوش میں پھانڈ پڑے اور لوگوں نے کہا نکلنے خود کشی کر لی۔
 اور انیوں کے نزدیک ہر شخص فطری طور پر ادیب یا شاعر ہے صرف اس کے اندرون
 کی آواز ہمیشہ ابھر نہیں پاتی اور نہ ہم اس کی آواز پر کلن دھرتے ہیں۔ واؤس و دتھ کا یہ تھوڑا
 کھو شعر کی دنیا سے دور اُن پڑھ کساؤں کی گفتگو بھی غور سے
 سنو تو اس میں شعریت، تناسب اور منطق پاؤ گے۔

کبھی فرانس ہی سے لیا گیا تھا۔ اتناں نے چیاں عورت کے متعلق لکھا ہے کہ
 مکالماتِ غلاطوں نہ لکھ سکی لیکن۔ اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرابِ غلاطوں
 وہاں اسی حقیقت کا اقرار کیا ہے۔ ۱۷۸۸ء کے مکالم انقلابِ فرانس کے دور ان یہ
 تصور پھر شدہ سے ابھرا اور محنت کشوں کو شونِ لطیفہ کے فیضان سے مستفید ہونے کے
 مواقع فراہم کیے جانے لگے جس کی ایک مثال۔ پہرے عوامی تعمیر رہا۔

آرٹ کی حد تک تاثیریت IMPRESSIONISM اور اس سے کچھ کم اظہاریت۔
 EXPRESSIONISM کی تحریکیں بہت اہم ہیں۔ اس لیے بھی کہ تاثیریت نے بہت زیادہ اور
 اظہاریت نے کچھ کم، لیکن بہر حال اہم، آرٹ کے شاہکاروں کو جنم دیا۔ اس لیے بھی کہ نفسیاتی
 طور پر ان تحریکوں کا خیر تقریباً ویسے ہی مشاہدات و واردات سے بنا، جن سے صلواتِ ایت
 کا۔ اور اس لیے بھی کہ اس فطری ہم آہنگی کے باعث تاثیریت اور اظہاریت کے ہر شاہکار میں
 مادرائیت کی کوئی جھلک ضرور ملتی ہے۔ شاید اظہاریوں کو غیر شعوری طور پر دادِ تحریک اور
 اس کے عواقب نے خاصا متاثر کیا ہے۔

مادرائیت کے اہم ترین جڑائے تھکی تین ہیں۔ اولاً تہذیبِ حاضر کے خلاف حساس

ذہنوں کی بغاوت، جو زندگی کے نمایاں تھا دھبوں کو کہتے اور اس کے خلاف برسرِ پیکار ہوتے
 ہیں۔ دادا سٹریک اس دھبے کی مددگار تھا۔ وہم کا شرعے کے انقلاب اور انسانی
 مساوات کا وہ خواب جو صالح ذہن ہر زمانے میں دیکھا کیے ہیں اور ۱۹۱۸ء کے انقلاب روس
 کے وقت یورپی دانشمندوں کو جس صبح امید کی ضلع مشرقی یورپ کے افق پر نظر آنے لگی تھی۔
 سووم تحلیل نفسی جس سے فروغ کی طبی تحقیقات نے ابھارے ذہنوں کو روشناس کرنا شروع کر دیا تھا۔

۱۹۱۶ء میں جنگ عظیم کے رد عمل کے طور پر ترستان سارا (جرمن تلفظ) TRISTAN TZARA

نے اپنے ساتھیوں کے تعاون سے دادا سٹریک کی بنیاد ڈالی۔ اس کا اولین مستقر سیویرے
 (مقامی تلفظ) ZURICH تھا، لیکن جلد ہی یہ جھگڑ کی آگ برلن اور نیویارک میں بھی بڑے
 آب و تاب سے بھڑکنے لگی۔ پیرس، اسٹوٹگام (ہالینڈ) اور اسٹاک ہوم (سویڈن) سٹریک
 کے ثانوی مرکز بنے اور مغربی دنیا کے بہت سے دوسرے شہر متاثر ہوئے۔ دادا سٹریک چلانے
 والے اپنی تہذیب کے تضاد سے نالاں تھے۔ ہر تہذیب میں تضاد ہوتے ہیں، لیکن پرانی
 تہذیبوں کے پرستار اس قدر کہنہ بدستی سے پرہیز کرتے ہیں کہ بعض وقت کہہ سکتے ہیں اور
 تقریبی الفاظ کہنے کے سوا ان کا سارا وقت تاویل کے زور سے اپنے کھمبے دی کی مٹیا
 ثابت کرنے ہی میں گزارتا ہے۔ اس کے برخلاف جب کوئی تہذیب جوان ہوتی ہے
 اور اس کی قوت نمونہ نئے راستے اختیار کرتی رہتی ہے تو صاحبان تہذیب کے
 متحرک DYNAMIC حیل و خرم کو جلد محسوس کر لیتے ہیں۔ ان میں یہ فیصلہ کرنے کی
 صلاحیت خوب جاگ اٹھتی ہے کہ جو دنیا وہ تعمیر کر رہے ہیں، وہ کب پرتش کے لائق ہے
 ادب شکست کے۔ ۴

تراشیدم - پرستیدم - شکست

جنگ عظیم کے چولہاں ساموں پر مین جنگ کے دوران خود کرنے کا موقع سوئٹزرلینڈ
 سے بنیادہ اصرار میں نہ تھا، جہاں تنہا برابر پہنچ رہی تھی، لیکن شیعہ ذہن کو شکست میں نہیں
 جلتے تھے۔ محسوس ہوا کہ یہ صنعت و حرفت میں برتری کر سکتے ہیں۔ نظریات کے ماہروں کو

براگنڈہ نقاب کر سکتے ہیں، اس جادو کے زور سے جو نہیں تھا، اسے وجود میں لے آتے ہیں۔
لیکن اتنی سی بات سمجھنے سے قاصر ہیں کہ انسان کی زندگی اس سے جنت اور جہنم سے
جہنم بن جاتی ہے۔ اس لیے ایسے ذہن رسا پر مدح و لعنت اور بھنگاڑ!

وہ عقل جو مرد پر دیں سا کھیلتی ہے شکار

شریک سوزش پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

سورخ کے بڑے ہوٹل میں عالمی بین شہر کو مدعو کیا گیا۔ پھر فردا فردا کسی کی ٹائی
کٹ دی گئی، کسی کی قمیص کے سارے کسی کے کان کھینچے گئے تو کسی کے منہ پر ٹھوسا گیا۔
کسی کے بال ایک طرف سے چمکاؤر کی طرح پاٹ لیے گئے۔ تمام رات یہ بھگاڑ جاری رہا
صبح ہوتے منظر میں جلد دھڑکے چھوڑ کر غائب ہو گئے اور اخباروں میں دادا ستریک کے
تہذیب خانے کے خلاف اس اویسن احتجاج کی خبریں شائع ہوئیں۔

فرانسیسی میں بچوں کے گھوڑے یا روناؤی طور پر عزیز تصور کو دادا کہتے ہیں۔ لیکن
دادا ستریک سوئی صد انکاری تھی ہر رواج، قدر تصور، فن کی۔ دادا کے حامی سراپا
اجتماع تھے۔ دادا باغی تھے، انقلابی نہ تھے۔ باغی آج امریکا کے بپتی HIPPIES
برطانیہ کے بیٹل BEATLES اور ہالینڈ کے پرووو PROVOS وغیرہ بھی ہیں۔
لیکن یہ لوگ بے عمل فرادی ہیں۔ جو کبھی ماضی، کبھی دور کے ہرے رام ہرے کو شش قسم
کے سہاؤنے ڈھول، کبھی خود فراموشی اور کبھی خود فروشی میں مہملاوے کے راستے برتنا
جاتے تھے۔ اظہار خیال کے انھوں نے جو پیرائے اختیار کیے وہ دادا ادب اور دلا
آٹ بن گئے۔ ناکام انقلاب فرانس کے بعد دسمبر ۱۹۶۸ء میں پیرس کے جدید آرٹ میوزیم
میں دادا آرٹ کی عالمی نمائش منعقد ہوئی۔ چونکا دینے والے پہلو تو ہر حال علم ہونے ہی چاہیے
تھے، یہ دیکھ کر تعجب ہوتا تھا کہ بس چیزیں اپنے تخلیقی تصور اور ایجابی قوت متحذ کے
عینے قابلِ فخر تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ آہستہ آہستہ شکست و ریخت کا جوش ٹھنڈا ہو گیا
تھا اور ایک تہذیب کی تعمیر کا دھندلا سا نقشہ ذہنوں میں ابھر رہا تھا۔

فرانس کے بہت سے نوجوان ادیب اور شاعر دادا تحریک کے قریب آئے اور اسے
 فکری اساس دینے کے لیے کوشش کی۔ ۱۹۲۱ء میں اندرے برتولن ANDRE BRETON
 کی تجویز پر پیرس میں ایک جینرل اتوامی کانفرنس دادا تحریک کے مطابق روح نو کے تحفظ
 کرنے اور اس کی راہیں متین کرنے کے لیے بنائی گئی۔ یہ عمل اتنے متفاد ہوئے کہ تحریک کے
 ممبروں نے ارٹ گیلری لیکن دادا تحریک نے جو جمہوریت بن چکا تھا وہ اس تحریک کے ساتھ ہو گیا
 جو پہلی صدی کے آخری تیس چالیس برسوں میں ریمبو RIMBAUD (۱۸۵۴-۱۹۱۱ء) اور لیرامون
 LASTREAMONT (۱۸۲۹-۶۰ء) کی بدولت پہلے پاؤں شروع ہو چکی تھی اور جس کے لیے
 گی یوم اپرلی نیر GUILLAUME APOLLINAIRE نے "مادرائے حقیقت پسندی" کی اصطلاح وضع
 کی تھی۔ آپو لینی نیر (۱۸۸۰-۱۹۱۸ء) ملامت پسندی SYMBOLISME سے
 آگے بڑھ کر مادرائے حقیقت کے حقائق تک پہنچا تھا۔ وہ مافوق العادات کا پرستار تھا اور
 ایسی غیر معمولی چیزیں بیداری اور ہوش میں دیکھ لینے کا مدعی تھا جن کے حقوق میں آج کے بعض نوجوان
 نہ پہلے کسی کسی فنیات استعمال کرتے اور زندگی بھر آرزو میں مرتے پہنچتے ہیں۔ وہ ہوش کی نظر
 میں مشاہدے اور تخیل کی آمیزش سے ایک نئی دنیا آباد ہو گئی ہے۔ وہ محنت شعور کا انتہائی
 قائل ہے۔ جتنا خود شعور کا۔ اس کے شعری مجموعے اکھل L'ACCROISSEMENT اور خوبصورت
 تحریریں CALLIGRAMMES ہیں۔

مادرائی تحریک کے سب سے بڑے سمار آندری برتولن (۱۸۹۶-۱۹۶۶ء) ہیں
 ۱۹۱۳ء تا ۱۹۱۸ء ان کے تعلقات مشہور شاعر پول ولیری RIMBAUD سے تھے۔
 ۱۹۱۵ء میں جنگ کی لازمی بھرتی سے پہلے انھوں نے علم طب MEDICINE کا امتحان
 کیا تھا اور ذہنی اور اعصابی امراض کے علاج کے مختلف مراکز میں سکونت فرماؤ۔
 SIGMUND FREUD کے مشاہدات سے متاثر ہوئے تھے ۱۹۲۱ء میں شہرمانت۔
 NANTES میں ان کی ملاقات ڈاک وائٹے JACQUES VACHE سے ہوئی۔
 ایک مجذب قسم کے شخص تھے۔ جنھیں اندرون کے ہنگامے معنویت کے ماحولوں سے بہت

تھے۔ برتوں اُن سے اتنا متاثر ہوا کہ اپنی ایک بعد کی تصنیف "فلز سیاہ کا انتخاب" ARTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR میں انھیں "فلز کی روح میں" لکھا۔ 1914-1915 میں برتوں اپنی نیر کی گفتگو میں 1919 میں اپنی نگاروں کا پہلا مجموعہ "تقسیم کا پہاڑ" MONT DE PIÉTÉ شائع کرنے کے بعد انھوں نے فلپ سوپاؤٹ PHILIPPE SOUPAULT کے ساتھ سال "ادب" LITTÉRATURE نکالا۔ جہاں ان کا تحریر میں تنقیدی میدانوں LES CHAMPS MAGNETIQUES کے نام سے برتوں اور سوپاؤٹ نے پہلی خاص خاص ماہرانی سحر بر شائع کی تین سال بعد برتوں ادب کے تہا یر رہ گئے اور انھوں نے کرڈول CREVEL دے نو DENOS اور دار EBUARD ارنسٹ ERNST موریز MORIS پیرے PÉRET اور پکابیا PICABIA کے ساتھ مل کر خود کو نفسیاتی خود کاری AUTOMATISME PSYCHIQUE کے مطالعے کے لیے وقف کر دیا۔

برتوں کا سب سے بڑا کارنامہ 1924ء اور 1928ء میں ماہریت کے دو منشور MANIFESTES DE SURREALISME کی تحریر و اشاعت ہے۔ پہلے منشور میں انھوں نے ماہریت کی تعریف کی: "خاص نفسیاتی خود کاری جس کی بدولت انسان زبانی یا تحریری یا کسی اور طرح فکر کے اصلی عمل کا اظہار کر چاہتا ہے۔ فکر و تصور کا انتقال کے ادنیٰ سے بھی اقتدار اور چھوٹی سے چھوٹی اخلاقی یا جالیاتی رکاوٹ کے بغیر۔ دوسرے منشور میں برتوں نے ماہرانی تحریک کے فلسفیانہ مفہیم کو زیادہ ٹھوس اور واضح طے سے پیش کیا۔ اور سیاسی یا دوسرے قسم کے کسی دباؤ میں اگر تحریک کی بنیادی روح کو بصری یا اس کے نشا کے حملے میں سوسے بازی کی بھرپور مخالفت کی۔ انھوں نے ماہرانی تحقیق کا فقر کھولا اور اپنی تحریک کو ماہرانی انقلاب کا نام دیا۔

1928ء میں برتوں نے مکسکو میں لٹون ٹراٹسکی LEON TROTSKY سے ملاقات کی اور ان کے قائلانے "آئندہ انقلابی آرٹ کا بیجا الا قوامی دماغ" FURZ کا نام کیا۔

بین الاقوامی شہریت CITOYENS DU MONDE کی تحریک میں ۱۹۴۸ء سے شریک رہے۔ ۱۹۴۵ء میں جریرہ ہائیٹی HAÏTI گئے وہاں ادائیت پر تقریر کرتے ہوئے مقامی عوام کے مصائب کا ذکر کیا اور جنگ عظیم کا خیال کیے بیزان افسوسناک حالات کی زبرداری استادی طاقتوں اور عمو دشمن شاہیتِ فرانس کی بھرپور مذمت کر ڈالی۔ نوجوانوں کے اخبار "لاریوش" LARUCHE نے اگلے دن کا شمارہ برتوں کے نام منوں کیا۔ شمارہ ضبط کر لیا گیا اور جریرہ ایک زبردست عام فہرست سے ہل اٹھا۔

برتوں اور ان کے معاونین کی کئی کتابوں خصوصاً "پے باپ کے حل" — IMMACULÉE CONCEPTION کی اشاعت پر ڈاکٹروں اور ماہرینِ نفسیات نے زبردست احتجاج کیے۔ برتوں نے بڑی تعداد میں کن ہیں اور سفامین لکھے، جو سب کے سب اورانی تحریک کے لیے دفع تھے لیکن پاگل جمت AMOUR FOU اور ناجا NADJA ادبی اور فنی اعتبار سے سب میں ممتاز ہیں۔ موخر الذکر ایک غیر معمولی ذہن اور حیثیت کی مالک خاتون کے ذکر اور اس ذکر کے سلسلے میں ان تمام خیالوں اور جوابوں کا بیان پچھو برتوں کے ذہن میں اجاگر ہوتے تھے۔ نقش سے نقش ابھرتا ہے، چراغ سے چراغ جلتے ہیں اور بات سے بات نکلتی ہے۔ ۱۹۶۶ء کے شروع میں ان کا انتقال ہوا۔ اس وقت مادیات کی تحریک سرور پھلکی تھی۔ مگر سترہ۔ برتوں ہنوز سرگرم فکر و عمل تھے۔

اس صدی کی تیسری دہائی میں انقلاب کے نام پر کونفٹوں اور مادیوں کا بڑا ساتھ ملا۔ لیکن دوسرے مشور کی اشاعت سے یہ اندھے رعبی والی بحث جھڑکنی کہ فرد یا جماعت میں مقدم کون ہے اور دونوں فریق الگ ہو گئے۔ لوی اور اراگون LOUIS ARAGON نے اسی موقع پر مادی تحریک کو بغیر باد کہا۔ فرانسیسی ادب اور مادی تحریک میں اراگون اور الوار کا نام ساتھ ساتھ آتا ہے۔ ان دونوں نے برتوں کے ساتھ تحریک کی بنیاد رکھی تھی اور ان کے مادیات ہے

رسمی طور پر الگ ہو جانے کے کئی برس بعد جنگ عظیم ثانی کے دوران پھران دونوں کے اپنے غمنوں کے اثر سے قلم پر بہت فروس کے غمن کو رنگوں میں حرکت دی پول اوداد۔
 PAUL ELUARD (۱۸۹۵-۱۹۵۲) اپنی نیر کی طرح بنیادی طور پر ماورائی شاعر تھے۔ سماجی معاشرے، رسمی انکار و اخلاق اور مصنوعی آداب معاشرت کے خلاف ہنر میں اردگوں ہمیشہ ان سے آگے رہے۔ لیکن فن نگاری کی غنائیت اردگوں میں مدافونہ ہے۔ اوداد میں ماورائی۔ اوداد کا انداز بیان پہلے مختص ہے۔ وہ سادہ طور پر اپنی بات کہتے اور دل نشین کر دیتے ہیں، جیسے وہ معلم کی اپنی زبان بول رہے ہوں مگر بالکل نئے انداز سے۔ اپنی نیر نے علامتی شاعری ترک کر کے ماورائی شاعر کی بنیاد ڈالی تھی اور آخر میں اپنے خوابوں کی دنیا میں ڈوب گئے تھے۔ اوداد کا ذوق ادب ماورائیت ہی کا شعور ہے کہ بالغ ہوا اور وہ جیتے جی اسی ماورائی انقلابی مدافونہ قلم کے شاعر رہے۔

اردگوں (پیدائش ۱۸۹۵ء، ماری صی کے سب سے بڑے فرانسیسی شاعر اور ایم ناسر ہیں۔ ان کی نظموں میں ہلکی ترش اور ولولہ ہے۔ وہ بنیادی طور پر مدافونہ اہل علم ہیں۔ مگر انھیں محبت جسموں سے زیادہ قصورت سے ہے جو کبھی وطن اور کبھی "اسنا" ELUA کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کا باغی ذہن محض نفی کروہ یا شکست زماں سے آسودہ نہیں ہوتا۔ وہ اس دنیا کا خواب دیکھتے ہیں اور اس کی انتظامی تصویر کھینچتے ہیں جس میں انصاف ہو گا اور کسی شخص سے اس کے خاندان یا ماحول کی غایبوں کا دل نہ چکایا جائے گا۔ انقلاب کی خواہش اور مدافونیت اردگوں کی ماورائیت کے اجزا ہیں۔ ۱۹۳۵ء میں انقلابی اردگوں مدافونہ شاعر پر غالب آجاتا ہے اور وہ کونسٹ شائیت کے دفاع کے لیے ماورائیت سے الگ ہو کر اپنا حکم وقف کر دیتے ہیں۔ لیکن جنگ عظیم ثانی کے دوران جب فرانسیسی دیان دیوی LA DIANE FRANÇAISE نمودار ہوتی ہے تو اردگوں کی نظموں میں محبت وطن

فرض کے سچے سچے کی زبان پر نہماں شکار ذوق و شوق کا نغمہ رہ جاتی ہیں۔ آج پھر
 برس کی عمر میں اماگوں نثار احمد ابلا و سیاسی نقاد کی حیثیت سے مسلم ہیں۔ لیکن ان کی نشر
 گننانی ہے اور ان کی ۱۹۶۸ء کی سوانحی تصنیف سفیدی یا بھول ۱۵ BLANC
 ou OUBLI ان کی بلند نگری اور انسانیت (وازی کے ساتھ ساتھ ان کی ملکیت
 کی بھلا نشان دی کرتی ہے۔

تلگو کے ممتاز شاعر

شیشدر شرما

کی منتخب نلموں کا

اردو ترجمہ

نیلیم کے پنکھ

ترجمہ، ڈاکٹر فیاث صدیقی

قیمت: سات روپے پچاس پیسے

پلی کاہتہ

گیان باغ - گوشہ محل

حیدرآباد - ۵۰۰۰۱

عصر حاضر کے منفرد

اور

ممتاز شاعر

وحید اختر

کا دوسرا مجموعہء کلام

شب کا زرمیہ

(زیر طبع)

نامش

کتبہ شعر و حکمت

حیدرآباد

ڈاکٹر ادھے شام شرما

ترجمہ:- منفی تبسم

علامت بحیثیت آر کی ٹائپ

معاصر ادب میں جدشابہتی (ATAVISTIC) رجحان اور علامتی بدویت (PRIMITIVISM) میں اس کے اظہار کے درمیان حقیقی ربط کا سہیت کے ساتھ تجزیہ کیا جاسکتا ہے بشرطیکہ ہم تنقید کی معقول پسند زبان میں علامتی طریق کی ماہیت کا تجزیہ کر سکیں۔ بدقسمتی سے علامتی طریق کے ایسے تجزیے کی کوشش "علامتی ہیئت" کے نوکانٹی دعووں اور اجتماعی غیر شعور کے "آر کی ٹائپ" کے ہنگی دعووں کے درمیان بے مفاہمت آدیزش کی وجہ سے رائگاں ہو جاتی ہے ایک خود نما تنقیدی سخت گیری انھیں خرید چھیدہ بنا دیتی ہے جو ان دعووں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی خواہش رکھنے کے باوجود نیم دلی کے ساتھ انھیں ایک تنقیدی محاورے میں تبدیل کر دیتی ہے جیمس بیرڈ (JAMES BAIRD) کا جدید بدویت کا مطالعہ اس سمت میں پیش قدمی ضرور ہے، لیکن یہ رسانی "مل" (MELVILLE) کے تفوق کی طرف داری اور کسی قدر آر کی ٹائپ کے تصور کے ادھر سے اطلاق کی وجہ سے محدود ہو جاتی ہے۔

JAMES BAIRD, ISHMAEL: A STUDY OF
THE SYMBOLIC MODE IN PRIMITIVISM
(NEW YORK, 1956)

جدید تنقید میں جو یہ رجحان سراپت کر گیا ہے کہ وہ دوسرے علوم و فنون سے آئندہ تصورات مستعار لیتے ہوئے نپا ہر خود کو بالکل خالص دکھانے کی کوشش کرتی ہے، اسے بیرونی ناکامی کا سبب قرار دیا جاسکتا ہے۔ ادبی علامت کو "علامتی حیثیت" کے ابتدائی طریق یا آر کی ٹائپ کے غیر تفریقی شدہ مواد میں تحلیل کرنے کے رجحان کو ابھی ان جا لیا قی مسائل سے دوچار ہونا ہے جو ادبی تنقید کے مسئلہ اوزار کی حیثیت سے ان کی عمل آوری میں مضمر ہیں۔ فن کی اخلاقی اور سماجی اضافیت اور تخلیقی عمل میں فن کار کی فرد سازی (INDIVIDUATION) کے سوالات اب بھی ادبی نقادوں اور ماہرینِ جا لیا ت کے لیے یکساں طر پر پریشا کن ہیں مگر تمام عمل "علامتی" اور آر کی ٹائپ ہے کہ حیثیت فن کی فرد سازی کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے؟

میں اپنے اس مقالے میں ڈی۔ پی۔ سی۔ لارنس کی "عودت اور محبت" میں علامتی طریق کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے ادبی تنقید میں آر کی ٹائپ تصورات کے اطلاق کی بعض جا لیا قی اور تنقیدی دلائلوں کو تلاش کرنے کی کوشش کر دں گا۔ بیروٹنے لارنس کو ایک علامتی بدویتی ماننے سے انکار کر دیا، اس وجہ سے بھی ایسا تجزیہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ یہ عدم قبول فن کار کی ناکامی کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس کا سبب خود تنقید کی ناکامی ہے۔ بیروٹ، معاصر بدویتی کی بیڑ میں عیسائی دنیا میں ایک نئی دینی رسم اور نئی علامتیت کی ضرورت میں تلاش کرتا ہے، ایک سادہ تنقیدی کوشش کے ذریعے وہ نہ صرف قدیم دینی دم کے نہال ادب میں نئی علامتیت کے ظہور کے باہمی تعلق کی وضاحت کرنا چاہتا ہے، بلکہ اس کی یہ بھی کوشش ہے کہ تنقید کو نفسیات (PSYCHOLOGISM)

کے غظروں سے رہائی دلائے۔ بیرڈ کی پیش کردہ علامتی طریق کی تفسیر میں آرکائیو
 اور آڈیو ٹائپ "ہم آمیز ہو گئے ہیں بیرڈ کا کہنا ہے کہ ایک ایسے کچھ میں جو تہی
 ہو چکا ہے "تخلیقی فن کار" مذہبیت کی سچی بدویانہ غامضیت اور غم میں ماسل کرتا
 ہے (اور بدوی احساس اور جذباتی زندگی کی طرف رخ کرتا ہے)۔ فن کی علامتیں
 "مذہبیت اور شاہد کے آرکائیو نشان (EMBLEM) اور آڈیو ٹائپ
 کی آمیزش سے تشکیل پاتی ہیں وہ "عدم اشال جذباتی تجربے سے ابھرنے والے
 مفہوم فرد یا ہے جو احساس اور ایک عمومی حسیّت کی ہم آمیزی سے وجود
 میں آتے ہیں۔ اس مفہوم میں وہ ایک ایسے محسوس طبعی اور جذباتی تجربے کے مفہوم
 مستخرج ہیں جو کتنا اور بے مثل ہوتا ہے اور اس غامضیت کی ضد ہوتا ہے جو
 فن کار اور دوسرے لوگوں میں مشترک ہوتی ہے، فن کار کی محنت کے مطابق "علامت
 کی تشکیل کو واقعہ ماقبل محسوس کرنے کی بنیاد آرکائیو ٹائپ ہوتے ہیں لیکن وہ اصل
 وہ آڈیو ٹائپ ہے جو "احساس کے محل سے اس کے اختصاں کو جدا کرتا ہے۔ آرکائیو
 ٹائپ "بدویتی کی حساسیت میں وہ لامحانات ہوتے ہیں جو فرویائی ہوئی ہئیتوں
 کو منع اور فن کارانہ تعبیر کے مقصد کو جائز گردانتے ہیں۔ پورسائی یہاں ایک
 غیر متعلقہ تائیت بن گئی ہے، کیوں کہ اگر آرکائیو ٹائپ "ہئیت کو فرد یا تاسو۔
 اور فن کے مقصد کو جائز گردانتا ہے تو پھر "آڈیو ٹائپ" لا امتیاز کہاں رہا؟ بیرڈ
 کی معذوری ایک اعتبار سے مسافر تنقید کی معذوری ہے جو علامتی طریق کی عقلی
 ذہنیت کو مانتے ہوئے بھی شدید رسمی تعصب کا شکار رہتی ہے، نیگی ادو نیو کا ٹی

۴۔ بیرڈ ص ۱۸

۶۔ ص ۱۸

۸۔

۴۔ بیرڈ ص ۶۰

۵۔ ص ۱۸

۶۔ ص ۱۹

دعویٰ بھی خالص ہونے کے دعوے میں مضمر تنقیدات کو دور کیے بغیر اپنی وضع پر قائم ہیں۔

جہاں تک ادبی تنقید میں مناسب فلسفیانہ اور نفسیاتی تصورات سے معقولیت پسندانہ استفادے کا تعلق ہے، تقدیمیت اور نفسیاتیت کا خطرہ ہمیشہ رکاوٹ بنا رہتا ہے، اس کے برخلاف نوکائیت اور منطقی اثباتیت کے زیر اثر زبان کو ایک خود اختیار ڈھانچہ اور ادب کو سائنسی اور نسبی تنظیم کی ذیلی پیداوار قرار دینے کا رجحان ترقی کر رہا ہے۔ نقاد عام طور پر علامتیت کو ”علم کا ایسا علامتیاتی نظریہ سمجھنے میں تامل نہیں کرتے“ جسے علی شکر دی گئی ہو، جیسا کہ فیڈلسن (FIEDLSON) نے اشارہ کیا ہے وہ ادب کو ایسی چیز قرار دینے پر مائل رہتے ہیں جو ”زیادہ تر زبان میں لیتی ہے اور اوّل لفظوں کی ترتیب پر مشتمل ہوتی ہے۔“ اس موقع پر تنقید کی حکمت عملی یہ رہی ہے کہ ”زبان کو ایک طرح کی خود اختیار دی جائے یہ باور کراتے ہوئے کہ وہ خود ایک جہاں معنی ہے۔“

اس طرح علامتیاتی ”اور کثیر مفاہیم کے غیر منطقی ڈھانچوں کے ساتھ ارادی تجربے میں مساوات قائم ہوتی ہے، ایسے موقع پر تنقیدی کوشش کی غایت یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ یہ دریافت کرے کہ آیا ”خود زبان کے ڈھانچے میں علامتیت کا نظریہ اور علی اپنی کوئی حقیقی بنیاد بھی رکھتے ہیں؟“

CHARLES FIEDLSON JR., *Symbolism and American Literature.*

(CHICAGO, 1962) P. 54

قاری، معینات، علامتیات اور اسلوبیات کے ایک پریشان کن گورکھ دھند سے دوچار ہوتا ہے۔ فرائی (FRYE) کے الفاظ میں "ادب کا وجود خود اس کی اپنی کائنات میں ہوتا ہے۔ وہ زندگی اور حقیقت پر تبصرہ نہیں ہوتا لیکن زندگی اور حقیقت کو ایک فکری رشتے کے نظام میں سمویا ہوا ہوتا ہے۔" ادب کو اس نقطہ نظر سے دیکھنے کے درمیان نے ان اسلوبیاتی اختراحوں کی سوسلا فرائی کی ہے جو لائسنس کے الفاظ میں آپ کو یوں محسوس کراتے ہیں جیسے آپ کو "ایک ایسے ادنیٰ گتے کے اندر سی دیا گیا ہے جسے آہستہ آہستہ ہلکے برابر کیا جا رہا ہو اور بالآخر ادنیٰ پن کے ساتھ خود آپ بھی ادن میں تبدیل ہو رہے ہوں۔"

جالیاتی نظریہ اور ادبی تنقید دونوں بھی ادبی علامتیت کے اس معنیاتی اور طبی پہلو سے گراں بار ہیں۔ آئی۔ اے۔ ریچرڈز کو بتاتا ہے کہ ہر قسم کی ساقی علامتیں انسانی معاملات میں جو پارٹ اور کڑی ہیں اور بالخصوص فکر پرانے شاعر کا مطالعہ علامتیت ہے۔

دوسری طرف کالنگ وُڈ (COLLING WOOD) علامتیت کو نقل کردہ زبان کہتا ہے۔ زبان اس لیے ہے کہ وہ جذبات کو ظاہر کرتی ہے۔ اسے نقل کردہ اس لیے کہ اسے "حقیقی جذبات کے اظہار کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔" اس وقت بھی جب کہ یہ زبان تنہا ساقی نہیں رہتا طبی پہلو، علامتی طریق کے باقاعدہ اور اک میں خارج ہوتا ہے۔ اس طرح ٹینڈل (TYNDAL) ادبی علامت کا تجزیہ کرتے ہوئے نقل خود پر ہیئت اور مواد کی تقسیم کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے "ایک تقسیم ہے اور جس طرح روح یا حیاتی عنصر ہمارے جسموں میں جاگزیں

- Northrop Fry, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N.J., 1957) p. 123
 D.H. Lawrence, "Surgery for the Moral or Aesthetic" in *Anthony Best, Selected Essays on Criticism*, p. 118
 I. A. Richards, *Meaning of Meaning* p. 118
 R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1953), p. 263
 Ibid.

ہو کر نمود پاتے ہیں اسی طرح فکر اور احساس بھی ہیئت، شکل یا جسم اختیار کرتے ہیں۔ جس کو ہم علامت کہتے ہیں۔ وہ پرزور طریقے سے کہتا ہے کہ "علامت وہ ہے جس کو وہ علامتیاتی ہے" بہر حال حقیقی مسئلہ یہ ہے کہ وہ درحقیقت کس چیز کو علامتیاتی ہے ؟

سوسن لیگر Susan Langer جیسے علامتیاتی رجحان رکھنے والے نقاد علامت کو صرف ایک "منظر ہیئت" مانتے ہیں جس کا کام "علم کو جسے مدلل طریقے سے سمجھنا یا سمجھنے سے عقل اور حساسیت کی نامعلوم اور لائق استنباط شکلوں کا نقلی اظہار ہے" ہر لے

سوسن لیگر ہم سے یہ بات منوانا چاہیں گی کہ فن کی تخلیق واحد منفرد علامت ہوتی ہے۔ اس پر زبان کے قواعد کا اطلاق نہیں ہو سکتا یہ منظر ہر طور لیگر اور دوسرے نوکاشی ادبی علامت کو صرف ایک "کاذب علامت" تصور کرتے ہیں۔ اس طرح علامتیاتی طریق کا ایک تنقیدی محاکر لاقاب ہی درجہ بندیوں کی وجہ سے ہمیشہ قفل ہی رہتا ہے۔ یہ چاہے کہ نقاد اب یہ بحث نہیں کرتے کہ وہ "استنادی ہے یا اضافی" "خارجی ہے یا بے قاعدہ" "باطنی ہے یا بیانیہ" لیکن علامتیاتی طریق کی ذہنی ماہیت سے ابھرنے والے عالمیاتی مسائل تنقیدی زبان میں اظہار پورہ جاتے ہیں۔

یہاں تنقید کی ان کا مکی کا سبب اس محدود منظرے کو قرار دیا جاسکتا ہے جو ادب کو زبان میں فن کی ایک نوع کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ ادب کبھی مدریک

William York Tindal, *The Literary Symbol* (New York 1958), p. 10

Susan K. Langer, *Feeling and Form* (New York, 1953), p. 10

p. 10 -

p. 10 -

Langer, "On a New Definition of Symbol in *Floyd W. Martin and Ashley Montagu. The Symbolic Function* (New York, 1967) p. 10
 (London, 1961) p. 104-120

جرے کی انتہائی اور صحاری حالتوں کا احساس اظہار بن جاتا ہے۔ اس سے مقابلے میں تنقید کا دائرہ قتی موقف کے کسی ایک پہلو تک محدود رہتا ہے۔ حقیقت اور ذات کے بارے میں ہمارے تہورات کو دھلنے والی ہستیوں کے ادراک میں توسیع کے ذریعے اگر ہم تنقید کے میدان کو وسیع کریں تو ہماری تنقیدی سالمی گمانی رہیں گی۔ یہ اسی وقت ممکن ہو سکے گا جب ہم دوسرے شعبوں کی پیرویوں کے اتحاد سے تنقید کا دھند نظر قبضہ دیں اور مجموعی تخلیقی عمل میں ان کے مشترک کو قبول کریں۔

یہی وہ مقام ہے جہاں یونگ کا آرکی ٹائپ کا نظریہ زیادہ دقیقہ رس اور برمل ہو جاتا ہے کیونکہ وہ معروف علامتی طریق کے بارے میں ہماری سوچ کو سمجھ میں اضافہ کرتا ہے۔ بگرن اور تنقیدی فن کے قوانین میں جو مخالف ہے اسے دیکھنے میں سادہ ہوتا ہے۔ ٹیگ اپنے مضمون *ON THE RELATIONSHIP OF ANALYTICAL PSYCHOLOGY TO POETIC ART.*

میں یہ نظریہ پیش کرتا ہے کہ :
 ”فن کا دل یہ ہوتا ہے کہ ان ہستیوں کی تخلیق کے ذریعہ روح معر کی تربیت کرے جن کی اس معر میں سب سے زیادہ کمی ہوتی ہے۔ فن کار کی موزوں حالت کی بے المینائی سے یہ سمجھ بٹ کر غیر شعور میں نہاں اس ابتدائی پیچہ کی طرف لوٹتی ہے جو روح معر کی کوتاہی اور یک طرفگی کا ازالہ کرنے کے لیے نہایت موزوں ہوتا ہے۔“

ٹیگ یہ نتیجہ اخذ کرتا دکھائی دیتا ہے کہ فن کا کام کسی عہد کی حسیات کو ان میدانوں میں تربیت دینا ہے جہاں اس میں کوتاہی پائی جاتی ہے اور اس طرح اس کی غیر شعوری رقبوں اور اس کی فراہم شدہ حقیقتوں کے درمیان توازن

Carl G. Jung, Contribution to Analytical Psychology, Festschrift and Caryl F. Baynes (New York, 1954), p. 112.
 - Ibid -

پیدا کرنا ہے۔ اس کار کی ٹائپ کا نظریہ ہم عصر ادب کے قدیم رزمیہ کی
 (EPIMETHIUM) دھن اور اس کی عظمت کی عقلی ماہیت 'دھنوں
 کی وضاحت کرتا ہے۔ یہ نظریہ بتاتا ہے کہ کس طرح جالیاتی اور غیر جالیاتی محال فن
 کے دھنچے میں داخل ہوتے اور سماج کے تمدنی قوانین کو از سر نو ترتیب دیتے
 ہیں۔ 'نگ' فن کے اس علی و نظیے کو اس کے علامتی اور آر کی ٹائپی دھنچے سے
 نسبت دیتا ہے کیوں کہ فن 'مذہب اور رسوم کی علامتوں کے ذریعہ ہی غیر شعور کی
 تخلیقی قوتیں شعور کی فکروں کے میدان میں داخل ہوتی ہیں۔ جیسا کہ ERICH
 NEUMANN نے اشارہ کیا ہے۔ "علامتوں کی دنیا خود کو ربانی دھنچے کے اندر مقم
 کرنے کی شعوری کشمکش اور دوائے شخصی عنصر کے حال اقبالی غیر شعور کے دھنچے
 پہلے باندھتی ہے۔" ۱۵

'نگ کے عالمی تصور میں آر کی ٹائپ جیسا کہ اس کے متجین نے فراحت
 کی ہے، مطلب ماہیت کا ایک طریق ہے جس کے ذریعے تخلیقی غیر شعور کی اور
 میر جاتیاتی، سماجی اور دھنچے ضرورتوں کے زیر اثر تخلیقی عمل میں داخل ہوتا اور شعور کی
 شعور سے اس کی بنیادی تخلیقیت میں متعادم ہوتا ہے۔ تخلیق نفسی کے ایک اور
 ماہر 'ایڈلر (ADLER) کے خیال میں آر کی ٹائپ "ایک مبی میلان ہے جو
 خاص وقت میں انسانی ذہن کو نشوونما دینے کے لیے اپنا مل شرور کرتا ہے
 اور شعوریت کے مواد کو مختلف نمونوں پر ترتیب دیتا ہے۔"

مبی میلان کا یہ پلو آر کی ٹائپ کو انسانی بناتا ہے کیونکہ کہ ایک طرف وہ
 حیاتیاتی اور ادائی مواد (APPRECEPTION MASS) اور دوسری طرف تمدنی ادائی
 مواد سے شرور ہوتا ہے۔ اول الذکر میں انسان کی جبلتیں، رجحانات، خواہ اور
 ذہنی شعبہ میں شامل ہوتی ہیں جب کہ دوسرا قدر دل اور قدس کی دھنچے پر مشتمل

Erwin Neumann, *The Origin and History of Consciousness* (London, 1954) p. 365
 Gerhard Adler, *The Living Symbol* (London,

جو آج جینیت سماجی وجود فرد کو ٹھیک رہتے ہیں۔ اس طرح علامت آر کی ٹائپ کی جینیت میں ایک متحج رد عمل کے نظام کے ذریعے انسان کی سماجی اور نفسی زندگی سے منسلک ہوتا ہے اور اضافی اس اعتبار سے ہے کہ وہ گردش اور نزدیکی کے سلسلے میں کے ذریعے شعوری ذہن میں بیان پیدا کرتا ہے تاکہ وہ اپنے مفہوم کا ادراک کرے اور اسے تشکیل دے سکے۔

آر کی ٹائپ اس تاثیر انگیز عمل کے ایک جزو کی جینیت سے ہی مربوط اور ہستی بنتا ہے۔ وہ اسی وقت عمل کرتا ہے جب فرد اور سماجی زندگی دونوں میں توہمی نفسی اجارات (COMPULSIONS) موجود ہوں جو اس کے لیے شعوری وجود میں درانداز ہونے کی وجہ جواز نہیں۔ یہ اجارات کسی قدیم آر کی ٹائپ کا قانون کی تکمیل کے نتیجے میں فرد اور سماجی زندگی میں پیدا ہونے والی بنے تھیں۔ ان کو جیسے روکنا ہوتا ہے۔ چونکہ معاشرہ بدیت اپنی جد شائستگی میں مبادیات کی باز جوتی سے منسلک ہوتی ہے اس لیے وہ بازداشتی (REGRESSIVE) نہیں بلکہ آر کی ٹائپ ہی ہوتی ہے۔

طبعی طریق کی آر کی ٹائپ مابیت کو قبول کرنے سے فن یا فن کار کی خود اختیاری کو نشانہ نہیں بناتا کیونکہ دونوں بھی آر کی ٹائپ کو فردانے کے عمل میں خود بھی فردیت جاتے ہیں۔ فن کار اس مفہوم میں غمازی ہوتا ہے کہ وہ توازن کی ان قوتوں کو پیش کرتا ہے جو سماج کو اپنے وجود کے لایحی عمل مرتب کرنے کے قابل بناتی ہیں۔ اس طرح فن کی تخلیق علامت کی بدلتی ہوتی ہے اور بدلتی اس کا مبادل ہوتی ہے۔ بہر حال فن کار کا مستتب کردہ میڈیم اور تخلیقی حسیت سے اس کے مطالبات تخلیقی عمل کو مستعد کر دیتے ہیں۔ اس لیے علامت کے لسانی پہلو سے صرف نظر کرنا محض اور سطحی بات ہوگی۔ کنش، اہلم اور استبدادات جن سے اب ہم کافی آشنا ہیں، ایک ایک سے لاتی طریق ہی میں شامل ہیں اس لیے کہ وہ ان متقابہ مرحلوں کو ظاہر کرتے ہیں جن کے ذریعے لاتی طریق روشن ہوتا ہے۔ لاتی طریق کی غیر مستقریت میڈیا

میں دستیاب مقبولیت کا اکتساب کرتی ہے۔

۴۴۔ حق طریق کی چیدگی ان تجربی اور قیاسی عناصر کی یکجہائی میں پوشیدہ ہے۔ اس میں ٹیکنیک، ہیئت اور موضوع میں ہم آہنگی پیدا کرنے کا آلہ ہی نہیں بلکہ ماسعوم کے ظہور کا ایک راستہ بن جاتی ہے۔ علامت نگار اس مخالف کو حیران کے درمیان پایا جاتا ہے تجربہ کے ذریعے نہیں بلکہ انسانی تجربے کی اصطلاح میں احساس کے ایک حقیقی اور فوری طریق کے ذریعے دور کرتا ہے۔ اس طرح علامت، تشکیل دینے کے ساتھ تعین کا بھی کام کرتی ہے۔ وہ انسان کو ممودی طور پر غیر استدلالی علم کی کائنات سے مڑا کر کرتی ہے۔ وہ معلوم اور نامعلوم کے درمیان ایک پل تعمیر کرتی ہے۔

علامت، آر کی ٹائپ کی حیثیت سے مخصوص بھی ہوتی ہے اور عمومی بھی۔ مخصوص اس مفہوم میں کہ وہ احساس کی امتیازی شکل میں قابل حصول ہے اور اس طرح میڈیا کی اصطلاح میں ٹیکنیکی تجزیے کے لیے قابل آزمائش بھی ہے۔ وہ عمومی اس اعتبار سے ہے کہ احساس کا مجموعی تسلسل اس کو متاثر کرنے کی بنیاد بنتا ہے اور نتیجہ احساس کا مجموعی تسلسل اس کے امتیاز میں ہمیشہ کل نہ تو قابل حصول ہے اور نہ قابل شناخت۔ اس مفہوم میں علامت کو نہ تو تخلیق کیا جاسکتا ہے اور نہ اس کا تجزیہ ممکن ہے۔ وہ اسی تناسب میں ممکن الحصول ہے جس حد تک نقاد اس کا تجزیہ میڈیا کی اصطلاح میں کر سکتا ہے اور ان دستیاب نمونوں کو اس حیاتیاتی اور سماجی ادراک کی مواد سے مڑا کر سکتا ہے جس سے فن کار اپنے احساسات اخذ کرتا ہے۔

اس طرح علامت فن کی تخلیق کے اندر خارجی متلازم (OBJECTIVE) بن جاتی ہے جس کے ذریعے مڑوک خود اپنے وجود میں ممودی اور انقی جہتیں دریافت کرتا ہے۔ نقاد اس کی عددیوں کر سکتا ہے ممودی سے میڈیم کے خواص اور ان فیرو مالیاتی عوامل سے روشناس کر سکتا ہے جو

تخلیقی جدلیت کے دوران اس میں شامل رہتے ہیں۔ تنقید اس مفہوم میں تخلیقی عمل میں شامل ہو کر معری حثیت کو تربیت دے سکتی ہے۔

ایسی صورت میں فن کی حیثیت کا تعلق بحیثیت ہیئت اس کی موزونیت اور بحیثیت تنقید اس موزونیت اور ناموزونیت کے درجے کی دریافت سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ دیکھنا ہے کہ ہر گاہ کہ بلیک مر (BLACK MOR) جیسے حامیان ہیئت کے ادعا کے برخلاف ایک مصنف جو فن کار کی حیثیت سے اپنے احساسات کے اظہار کے لیے ایک موزوں علاقہ طریق دریافت کر چکا ہے نیورائی نہیں ہوتا۔ نیورائی، آر کی ٹائپ کے قبضے میں ہوتا ہے جب کہ فن کار، میڈیم کے ذریعے آر کی ٹائپ کو ستر کر لیتا ہے۔ نیورائی، آر کی ٹائپی مواد کو اپنی شخصی زندگی میں شامل نہیں کرتا اس کے برخلاف فن کار نہ صرف اس کوئی صورتوں (MODALITIES) میں منتقل کرتا ہے بلکہ اس کو اس بددیانتی عمل میں پھینک بھی دیتا ہے جس کے ذریعے سماج بدلتے اور نشوونما پاتے ہیں۔ آر کی ٹائپ کے خلق اس کے رد عمل کو تو یہی کاغذی ہوتے ہیں اور وہ اس چیز سے مکمل طور پر بے خبر ہوتا ہے جو تخلیقی عمل کے دوران وقوع پذیر ہوتی ہے۔ تاہم اس کا شعور اس کے رد عمل کے درجے اور میڈیم پر اس کے اختیار کی حد تک محدود ہوتا ہے۔ خالق کی حیثیت سے فن کار کا کار منصبی کھیلوں کے موجد، دلہے اور یوڑیا کے تعیب اور خواب کو البتاس یا حقیقت میں تبدیل کرنے والے کے کام سے کہیں بڑھ کر ہوتا ہے۔

جیسا کہ لارنس (LAWRENCE) نے کہا ہے: علامت "افاق سے ہمارے رشتے کی بدلتی ہوئی قوس قزح ہے" فن کار، فن کی صورت حالی کو وجودی صورت حال سے الگ نہیں تصور کرتا۔ وہ ہیئت کو محض اس لیے نہیں برتاؤ کہ وہ دیکھنا مستحکمیت یا نوعیت کو نمایاں کرے۔ اگر وہ ایسا کرے تو علامت نگار نہیں بلکہ اسلوب نگار ہو گا۔

آرکی ٹائپنگی تعقد (GONATION) کے مسئلے کو سیاقی بناتا ہے۔ اگرچہ علامت کا بحرانی تجزیہ ممکن نہیں لیکن اس میں احساس بطور مواد موجود ہوتا ہے۔ احساس کے تسلسل میں وہ نظم و ترتیب کا ایک اصول بن جاتا ہے اور ہم کو اس قابل بناتا ہے کہ اس کے سیاقوں کے کل وقوع دریافت کر سکیں۔ اس طرح اس کے پیکریاتی اہد اسنادی کام کی نہ تو فی ہوتی ہے اور نہ انہیں پوری طرح مطلق بنایا جاتا ہے۔

آرکی ٹائپ کے اس وسیع تصور کے تحت کیمرے (CASSIER) کی علامتی ہیت اور رنگ کے آرکی ٹائپ میں تطبیق ممکن ہو جائے گی۔ بد قسمتی سے تنقیدی خود نمائی اس امتزاج میں رکاوٹ بنی رہی۔ فرانی کی تصنیف (ANATOMY OF CRITICISM) سے بظاہر مترشح ہوتا ہے کہ وہ واحد (MONAD) اور آرکی ٹائپ دونوں حیثیتوں سے علامت کا تجزیہ کر رہا ہے۔ حالانکہ اس میں نہ تو تحلیل نفسی کی اصطلاحیں آرکی ٹائپ کا جائزہ لیا گیا ہے اور نہ علماتی مفہوم میں واحد کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ فرانی نے ان تعقولات کے مفہوم کو بہت محدود کر دیا ہے۔ فرانی کے آرکی ٹائپ اس کے اپنے الفاظ میں:

”تلازمی خوشے ہیں اور پیچیدہ متغیر ہونے کی حیثیت سے نشانوں (SIGNS) سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس پیچیدہ مرکب کے اندر اکثر و بیشتر بڑی تعداد میں طبعی تازے پائے جاتے ہیں جو اس لیے قابل ترسیل ہوتے ہیں کہ کسی کلمہ میں بہت سے لوگ ان سے آشنا ہوتے ہیں۔“

ایک پابندِ رسم درواج تمدن میں آرکی ٹائپ ”مخفی نشانات“ یا فن کے قابل ترسیل تقابل مروج“ ہوتے ہیں۔

الیزو ویوا (ELISEO VIVAS) نے قریب قریب لیٹو کا موقف اختیار کیا ہے اگرچہ اس میں لیٹو کا سماجی میلان جس پایا جائے، لیکن تنقیدی زیر کی اس سے کچھ بھی زیادہ ہے۔ وہ کیرے اور یٹنگ میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنے تفصیلی دست (CONSTITUTIVE SYNTAX) کے نظریے میں جو اس تجربی مواد کا امتزاج ہے جو خود کو ڈرامائی اور اخلاقی اصطلاحوں میں ظہور کرتا ہے اور غیر شرط طوط پر عمل پیرا ہوتا ہے، وہ نہ تو اس امتزاج کی ماہیت کو شیخین کرتا ہے اور نہ ہی اس میں شامل تناقض کو رفع کرتا ہے۔

سماج کیرے کی "علائقی ہیئت" اور یٹنگ کے "آرکی ٹائپ" میں تطبیقی شکل نہیں ہونی چاہیے۔ ماخذات کے سوال سے قطع نظر دونوں میں بھی اسطور اور علامت کی استدائی شکوں سے بشمول زبان و ادب تمدن کی مدنی شکوں کا ارتقا مستلزم ہے یٹنگ ان کا سلسلہ زندگی کے مودی ابعاد سے ملتا ہے جن کی جڑیں خون میں پھیلی ہوتی ہیں۔ کیرے ان کا رشتہ زندگی کے افقی ابعاد سے جو ملتا ہے جو علامتوں میں اور علامتوں کے ذریعے عمل پیرا ہوتے ہیں۔ علامتی طریق نیز استدائی حقیقتوں کا رشتہ ایک سطح پر انسان کی لازمی جبلتوں، مزاج کی کیفیتوں، جذبات اور احساسات سے اور دوسری طرف بین شخصی تعلق، سماجی تنظیم اور سماجی، اخلاقی اور سیاسی تنظیم کی ماہر الامتیز شکوں سے ملتا ہے۔ اس معنی میں وہ اس وقت سب سے زیادہ مستند اور تفصیلی ہوتا ہے جب اسے شعور و وجودی حالتوں (EXISTENTIAL SITUATIONS) سے ملوٹ کیا جاتا ہے۔

جب علامتی طریق کو مستند وجودی حالتوں سے متعلق نہیں کیا جاتا یا وہ استدائی زبردل سے جو عمل ہو جاتا ہے تو وہ عام طوط پر اپنی توقعات کو

پورا نہیں کرتا۔ ایسی صورتوں میں اس کا اقبال رہتا ہے کہ وہ عمری حسیّت کو تربیت دینے اور ہم آہنگ بنانے کے منصب کو نقصان پہنچاتے ہوئے لذتی (HEDONISTIC) یا مستلذذ رجحانات کی طرف مایل ہو۔ اگر ہم آرکی ٹائپی نظریے کو قبول کریں تو اس صورت میں تنقید کا منصب پہلے تو یہ ہو گا کہ جزیرہ کر کے یہ دیکھا جائے کہ آیا فن وجودی حالت کے اعتبار سے مستند ہے یا عوامی طریق، احساس کا ایک مستند طریق ہے دوسرے یہ کہ آیا فن لاوار اس کی ضروریات کے لحاظ سے سوزوں و حسّات تکمیل دینے میں کامیاب رہا ہے، جیسا کہ سوسن لیٹنگ نے اشارہ کیا ہے نقاد کا کار منصبی یہ فیصلہ کرنا ہے کہ اظہار کا خاص طریق کیا ہے اور وہ اس بات کو ادا کرنے میں کہاں تک کار آمد ہے جسے مصنف کہنا چاہتا ہے۔^{۲۳} اس صورت حال میں فن کار داخلی طور پر مشروط قدروں کے خلاف ایک نظری مصفویت حاصل کر لیتا ہے اور جمالیاتی فاعل پر قرار رکھتا ہے۔ سوز و حسّات کی اصطلاح میں وہ اس حد تک کامیاب یا ناکام ہے جس حد تک انسان کو بحیثیت مدرک وجود اور کائنات محیط کے درمیان وہ تریل کے نئے رقبے کھولتا ہے۔

تئیں کے ساتھ بات کرنے کے لیے ہم کو مذہبی علامیت اور ادبی علامیت میں فرق کرنا ہو گا۔ اگرچہ دونوں آرکی ٹائپی ہیں لیکن دونوں بعینہ ایک جیسے نہیں ہیں۔ مذہبی علامت ایک قدرتی نظام سے تعلق رکھتی ہے جب کہ ادبی علامت صرف انشائی ہوتی ہے اور اکثر صورتوں میں قدر سے بے تعلق ہوتی ہے۔ جب اسے طے شدہ قدروں کی تریل کا ارتقار کیا جاتا ہے تو ادب تمثیل (ALLEGORY) کی شکل اختیار کرتا ہے اور علامت صرف ایک اسنادی پیکر بن کر رہ جاتی ہے۔

ٹھیکسکا دجہ ہے کہ بے لوج قدری ڈھانچے رکھنے والے سماجوں میں

^{۲۳} Susan K. Langer, *Feeling and Form* P. 208

ادب راز کے تمثیل (ALLEGORY) اور ڈراما کی شکل اختیار کرتا ہے جب کہ کلک و لڑکھائی رکھنے والے سماجوں میں ادب اسطوری اور مقامی ہوتا ہے۔ سادہ ادب لا قدیم و لا حداثی و حمان جمالیاتی طبع پر کہا جاتا ہے تو بازداشتی ہے اور نہ ہمدرد ہوتی۔ مثلاً ایسا شعر جو تمام بنیادی قدروں کے جواز پر مشبہ کرتا ہو صرف اسطوری اور مقامی ادب ہی پیدا کر سکتا ہے۔ ابتدائی فن کار کی طرح سادہ فن کار کی دنیا بھی قدروں سے آزاد ہے۔

ادبی علامت نگار بقرے کی نئی جہتوں کو شمس کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس حد تک ادبی علامت تری اور اسطوری ہونے پر پائل رہتی ہے پھر بھی وہ ادبی اسطور کا ایک حصہ ہے اور زبان میں فن کار کی پیش کردہ ایک تیسرے ہونے کی بدولت اپنی ادبی حیثیت برقرار رکھتا ہے۔

علاقائی اور نفسیاتی جھکاؤ رکھنے والی ادبی تنقید میں علامتی طریقے کے سائنسی پہلو کو کم اہمیت دینے کا رجحان ایک طرح کی فضیلت نمائی ہے۔ اس نے اس جوابی رجحان کو تعمیر پہنچائی ہے جو ادبی علامت میں غیر سائنسی عناصر کے جواز کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں خالص ریٹ پسندوں اور فنون پرستوں نے سائنات کے وسیع ہوتے ہوئے میدان میں ایک نئی نگاہ دریافت کر لی ہے اور معنیات، علامتیت اور اسلوبیات کے پرتج گورکھ دھندے کے حق میں اپنے آدھائی دہائی انداز سے دست بردار ہو گئے ہیں۔

عام سائنسی نظریہ خود ادب کی زبان کو علامتی قرار دے تب بھی وہ تنقید کی زیادہ مدد نہیں کرتا۔ جگہ ہو سکتا ہے کہ وہ ہمارے لفظی شعور کو اس نقطہ پر ابھارنے میں مہم سادہ ہو جہاں لفظی تیروں کے ذریعے وجود کے رازوں میں دیہاتی شرکت ممکن ہو سکے لیکن اس اندیشے کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ

^{۲۲} Milton C. Nahm, *Aesthetic Experience and Its Pre-requisites* (New York, 1966) pp. 340-345

^{۲۳} Urban, *Language and Reality*, pp. 456-503

تقید، ادپری سلج کی چھید گیوں میں گم ہو جاتے اور جذباتی سلج پرتیل کا راستہ بندر ہے۔ اس طرح فن کی استبدادی صورت، حال صرف علامتی طریق میں رگی اظہار پاسکتی ہے جو تمام قلبی میلاؤں اور استبدادوں کو اپنے مشمول کی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔ گاہک قلبی (SOLARITY) کا تقویر لیٹر کے خیال میں "ایک بدبختاد استعارہ ہے جس کے ذریعے ایک منطقی بے ریلی کو بنیادی اصول کی سوز سلج پر پہنچا دیا جاتا ہے" اور جو استبداد کے شدید رجحان پیشہ کی طرف لے جاتا ہے۔ چنانچہ وہ تمام اسطوری اور علامتی ادب میں نمایاں ہے۔

اس سے ہٹ کر CHARGED ہونے کے وصف کو جسے جمالیاتی تجربے سے متعلق کیا گیا ہے صرف آرکی ٹائپکی نقطہ نظر سے سمجھا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ خود ٹینگ نے RICHARD J. EVANS کے ساتھ مذاکرے میں نشان دہی کی ہے، "آرکی ٹائپ" ایک قوت ہے۔ وہ خود اختیار ہے اور آپ کو دلچسپ سکتی ہے۔ وہ ایک جگہ کے مانند ہے پتہ

فن کے سروض میں "CHARGED" ہونے کی خصوصیت، جیسا کہ ویلوا نے اشارہ کیا ہے:

ایک گھرے یا شاید مکمل طود پر
بے شکل جذبے کو ابھارنے کی قوت پر
مکمل ہوتی ہے۔ اگر علامت اسے زابھارت
تو وہ معروضی طود پر اظہار کر سکتی ہے اس

۱۵-

Langer, *Feeling and Form*, p. 15

۱۶- Ibid

۱۷-

Carl G. Jung, *Conversations with Jung*,

Richard J. Evans (New York, 1964) p. 51

۱۸-

طرح کر ہم اسے غلط سمجھ سکیں۔ اس کے پیدا کردہ
خوف اور جاہلیت کے افسوں کے ذریعے اس
مفہوم کے ذریعے جو وہ اپنے میں رکھتی ہے اور اس
ذواصابت (AMBIVALENCE) اور انتشار
کے ذریعے جسے وہ سطح پر لے آتی ہے ہم کو
چاہیے کہ CHARGE کی اہمیت کو جزوی طور پر
ہی سمجھی سکیں۔

اگر ہم اس کا مقابل لیوس (LEAVIS) کے اس بیان سے
کریں جس میں لارنس کی زبان کو HIGHLY CHARGED کہا گیا ہے یا
ای۔ ایم۔ فورسٹر کے بیان سے متبادل کریں جو اس کی تعریف ان الفاظ میں
کرتا ہے کہ وہ لغت کی دشمنی کے مانند ہے جو اس کے بطن سے
اس طرح نمودار ہوتی ہے کہ ہر رنگ چمک اٹھتا ہے اور ہر شکل دوسری
شکلوں سے اس طرح میز ہوتی ہے کہ یہ امتیاز کسی اور طرح پیدا
نہیں ہو سکتا تھا۔ تو ہم علامتی طریق کے آر کی نامی اطلاق سے
قرب تر ہو جاتے ہیں جو زبان کو اس کے خالص اسنادی اور دلائلی
منصب سے ماری کر دیتا ہے۔

^{۲۸} Elisco Vivas, *The Failure and Triumph of Art*, p. 230

^{۲۹} F.R. Leavis, *D. H. Lawrence: Novelist*, (London, 1955) p. 220.

^{۳۰} E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, (New York, 1927) p. 188.

مشرق اور مغرب کے نغمے

مکی یوم اپولی نیر
ترجمہ، مرزا سعید المتطفر چشتانی

مرابو کا پل

مرابو کے پل تے بہتا ہے سین

اور واری بھتی

کیا میں پرانی یادیں تازہ کروں؟

غم کے بعد ہمیشہ مسرت آتی ہے

کرات آئے، گھٹے تائبیں!

دن گزر جائیں میں رہ جاؤں!

اتھن میں اتھ لیے ہم دیا آنے سانے

دیاں حالیکہ نیچے

ہمارے ہندوں کے پل سے گزرے

دوامی نظروں کی سست رفتار سوچ!

کرات آئے

.....

بہت نصرت ہو جاتی ہے جیسے رہتا پانی

بہت نصرت ہو جاتی ہے

نزدگی کتنی سست ہے

اور آرزو کتنی بلاخیز!

کرات آئے

.....

دن گزرتے ہیں، ہنسنے گزرتے ہیں

نہ گزرا زمانہ

اور نگہری بھٹی پلٹ کے آتی ہیں

سراو کے پل تے بہتا ہے سین

کرات آئے

.....

1: 1993 میں لکھی گئی ہے۔

2: Honore Gabriel M'Nabany (1949) کا منتخب نثر سب سے لیں

کالم اور منتخب

مئی

خاتون

مئی! حسین مئی بجرے میں رہن پندر
عورتیں دیکھ رہی ہیں پہاڑ کے اوپر سے
تم اتنی حسین ہو، بجز اور ہوتا جاتا ہے
اسی لیے کنارے کے بید رو رہے ہیں

نکلتا نکلتا 'اس نے دروازہ بند کیا
باغ کی چھوٹی موٹی سمٹ گئی
لوگ کون مردہ رہے جارہے ہیں؟

گلیوش جن پیچھے کھٹے جارہے ہیں
پے درپے پے درپے گرسے ہوئے برگ گل
اس کے ناخن ہیں جسے میں نے اتنا چاہا تھا
داغ دار برگ گل میں جیسے اس کے پونے

تو نے اُس کا دروازہ کھٹکھٹایا
اس نے قدم بڑھائے 'قدم بڑھائے
قدم بڑھائے چھوٹی چڑھیا نے

کھار دیا راستے پر آہستہ آہستہ
بھاو، بندرگت، بنجاروں کی رگوں میں
پہنچا کرتے جاتے ہیں رہن کی انگوڑی کے باغوں میں
دور کی بانسری پر جیسے فوجی آہنگ

(اکمل 1911ء سے مستعار)

مئی! حسین مئی نے ویرانے سمیٹے ہیں
خود رو پودے، انگوڑی کے باغ، گلاب
ہوا جھلا رہی ہے کنارے اُگے ہوئے بید
اندروں میں بجلی پودے اور بے لباس انگوڑی کے پھول

یہاں جینے کے لیے

میر نے ایک اگ بھائی، نیلگوڑ بجے چھوڑ چکا تھا
ایک آگ اس کا دوست بننے کے لیے
ایک آگ ہانڈوں کی رات سے متعارف ہونے کے لیے
ایک آگ بہتر زندگی کے لیے

میں نے دے دیا 'جو کچھ دن نے مجھے دیا تھا'
بگل، بھاڑیاں، گینہوں کے کیت، آگور کے باغ
گھونسلے اور ان کی چڑیاں، مکان اور ان کی کنبھیاں
کڑے کھوڑے، پھول، تنہا، تقریبات

میں بیا ہوں مرنے کا مہمیز شعلوں کے شور میں
مرنے انہیں کی گرمی کی ہک میں
میں تھا جیسے ایک کشتی بند پانی میں بہتی ہو۔
مرد کی طرح 'میرا ایک ہی عنصر تھا۔

(اس کے لیے ۱۸ ۶۷)

✓ معشوق

وہ کھڑی ہے مرے پوٹوں پر
بال ہیں اس کے میرے بالوں میں
ردپ ہے اس کا میرے ہاتھوں کا
رنگ ہے اس کا میری آنکھوں کا
میرے سائے میں اس طرح گم ہے
جیسے ہو آسمان میں اک پتھر
آنکھ لگتی نہیں کبھی اس کی
مجھ کو سونے سے باز رکھتی ہے
اس کے خوابوں سے روز روشن میں
بن کے بھاپ آفتاب اڑتا ہے
ہنستا ہوں روتا اور ہنستا ہوں
بے کچے داستان کہتا ہوں

X دیریا

وہ دریا ابلتا ہے میری زبان سے
وہ پانی کہ جس کو عقد نہ پائے
بک سیر کشی
وہ سیجوں پر پرے ہے
تکرم کریں!

ایک چھوٹی مقتول بچی

کو تم پٹ آؤ، لا مائل ہے یہ
جہنم اور رندے سے شرط باندھا
دروازے بند کر لو ہے کی سلاخوں سے مضبوط
جرمن، جرمن
اس بچی کو نہ جگانا، وہ مر گئی ہے
انجی بڑی بڑی آنکھیں پوری طرح کھولے بغیر
کوئی اُسے نہ چھین سکے گا ان میں خواہوں سے
جو اُسے لے گئے ہیں
اپنے اچھے بالوں میں وہ سو رہی ہے، تم کہو گے
کہ وہ سانس لینے والی ہے کہ وہ سانس لے رہی ہے
اس کے چھوٹے ہاتھوں میں رات نے رکھ دی ہے شہنشاہی
مازداہی سے
اس کے سر نہیں اب یادوں کا بوجھ
گلاب مرنے کے لیے صرف زرد ہو گیا ہے۔
دھیرے دھیرے وہ بھول رہی ہے
جینا اور دیکھنا



ہوائے آب

۱۹۳۲ء کے ایک ہمالے دن
ہوا تھی پھیلی رنگ ایک شاندار گلاب
اور جنگل، جب میں اس میں داخل ہونے لگا،
شروع ہوا ایک درخت سے میں کے پتے تھے
سگریٹ کے کاغذ کے

کیوں کہ میں ترا منتظر تھا
اور جب تو میرے ساتھ مست خرام ہوتی ہے
کہیں بھی
تو تیرا دمانہ بن جاتا ہے وہ حسین پودا
جس سے پھوٹتا رہتا ہے مسلسل وہ دائرہ نیلگوں،
میںم اور شکستہ
جو بڑھتا جاتا ہے کھولنے کو اپنے خود کار فتوش میں
سبھی معززین میرے منتظر تھے،

ایک گھلری آئی تھی، اپنا سفید کلبہ میرے دل پر ٹیک دینے
میں نہیں جانتا وہ کیسے خود کو نبھالے تھی
گنہ گین سائیں سے بچتی۔ پانی کے ٹکسوں سے زیادہ گہرے

جیسے دھاتوں نے ہاتھ اپنا لباس اتار دیا ہو ۔
اور تو لٹی ہوئی تھی پتھر مرنے کے خوفناک سمند پر
تو نے کروٹ لی

برہنہ
آتش بازی کا تیز اعظم بن کر
میں تجھے دیکھ رہا تھا، دیر سے دیر سے کچھ ہو گئے
کچھ بڑی ہی عین سیپیاں — میں وہاں تھا
خطا سناں میں ہنوز وہاں نہ تھا
میں نے سرائیا کیوں کہ سفید محل کا جیتا جاگتا پردہ مجھے چھوڑ چکا تھا
اور میں تھا رنجیدہ تھا
سورج پتوں کے درمیان جھنجھیری کی طرح چمک رہا تھا ٹھنکیں اور سخت
میں آنکھیں بند کرنے ولا تھا
کھجلی کے دونوں دامن یکا یک جدا ہوئے اور پھر آپس میں آنکھ رائے
بغیر آواز کے
دامن جیسے وہ مرکزی پنکھڑیاں ایک عظیم الشان میوے کی
ایک پھول جس میں پوری ملت سما جائے
میں وہاں تھا، جہاں تو مجھے تاحیہ نظر
گنگائی ہلک میں پاتی ہے
اس سے پہلے کہ وہ نہ آجائیں ہر مدت کی طرح پھر بدلتی ہوئی
زندگی کی راہ پر
میں نے ثبت کر دیے اپنے اونٹ
تیری جھڑیاں مانوں پر

(J'AI DE L'BALL سے ماخوذ)

ٹرول سوپروی ای

(۱۹۶۱ء-۱۹۸۴ء)

کائناتی (cosmic) شاعروں کے گروہ میں سب سے زیادہ انسانی دوست سب سے کم نانشی شاعر ہے۔ اس کی نظموں کی سادگی انتہائی سبک دست ہے جس سے بڑے آسودہ بصیرت کا انظار ہوتا ہے۔ اس کی کہانیوں اور نظموں میں موت ایک واضح حقیقت کا اقرار ہے سوپروی ای کو غیر واضح اور پُر اسرار چیزوں کو قابلِ فہم بنانے کا فن کارانہ دھنگ ملتا ہے۔

سوپروی ای کی بنیاد شاعری ویدہ کی ہے پہلی و تریماہوں اور لافورڈے دو عظیم فرانسیسی شاعر پیدا ہوئے تھے۔ ان شعرا کا اثر اس کی شاعری پر کافی پڑا ہے۔ اس کا اعتراف خود سوپروی ای ہی نے بھی کیا ہے۔ جب پہلی بار وہ فرانس پہنچا تو اس کی عمر دس سال تھی۔ اس کی زندگی کے تانے بانے جنوبی امریکہ اور فرانس کے درمیان پھیلے ہوئے ہیں۔ اس کی بیشتر نظموں کا موضوع خوابوں کے سحر کی مادہ چٹائی ہے۔ کائنات سمجھتے ہوئے، سیاست سے یہاں تک کہ خدا بھی اس کی ذات کا اثر سمجھتے ہیں۔ اس کی نظموں اور ناولوں کی منتخب داستان ہیں۔

اس کی شاعری پر سرٹیزم کا بھی الام ہے مگر اس نے بیسٹ اور بکٹ کیا ہے کہ اس کی کلیں علم اور سنجیدہ قاری آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ اس کو شمس میں وہ پورے طور پر چھلکیا نظر آتا ہے۔ سوپروی ای کو شمس میں سال میں، فرانسیسی کے سب سے زیادہ پتے پر ملنے والے شعرا کی ان گولن اور پول ابواس کے ہم پتے بلکہ بعض اعتبار سے ان سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔
(نظر اعلیٰ)

حصاروں میں گھرا ہوا مکان

شش و پنج میں مبتلا۔ پہاڑ
میری کھڑکی کے باہر سوچ رہا ہے
میں اگر پہاڑی ہوں
تو کھڑکی کے اندر کیسے چلا آیا
پتھروں اور سنگ ریزوں کے ساتھ
میری پر داز تو اوپر کی طرف ہے
زمین کا ایک ٹکڑا
آسمان سے
اپنی ہیئت تبدیل کر رہا ہے
میرے مکان کے اطراف میں
جھل پودے
حصار باندھے کھڑے ہیں
"جھل کیا کہتا ہے۔ اپنی اس
حرکت کے متعلق
ہماری زندگی مختلف شاخوں میں
نئی ہوئی ہے
کپڑوں اور پتیوں سے بھری دنیا

یہ کیا کر سکتی ہیں
میں اپنے سفید بستر پر لیٹا ہوا ہوں
ایک شمع جوش و خروش کے ساتھ
سلگ رہی ہے
کانچ کے گلدانوں کے قریب
فانوس۔ گھونٹ گھونٹ
روشنی پل رہا ہے
وہ کیا سلوک کرے۔
اس انسان کے ساتھ
ہاتھ۔ جو جلد دیواری کی پناہ گاہ میں
کچھ سحر بر کر رہے ہیں
آؤ۔
اپنی کمزور بنیادوں سے
مشورہ طلب کریں
اس نے اب تک نہیں دیکھا
وہ اپنے اندر کچھ کھوج رہا ہے
اس درخت

جو اس کی پتیا سمجھ سکے
جو اس کا دکھ بانٹ سکے
اور ندی نے کہا :

”مجھے کوئی غرض نہیں۔ اس سے
تہا۔ میں اپنے سفر پر رواں دواں ہوں
انسانوں سے میرا تعارف نہیں
وہ جس جگہ ٹھکے ڈھونڈ نکالتے ہیں
میں وہاں سے آگے گزر چکی ہوتی ہوں۔
میں تیز قدم اپنے آپ سے آگے چلنے کی عادی
رکن میری نظرت کے خلاف
ان کی کوئی قدر کرتا ہے
جو اپنی رفتار سے آگے قدم رکھتے ہیں
وہ آگے جاتے ہیں۔ پھر واپس آنے ہیں
انہیں راستوں پر جہاں سے گزرے تھے۔
مگر ساروں نے کہا :

”کچھ دھاگوں سے دکھا ہوا

میں نشانہ ہوں

میرا وجود ختم ہو جائے گا

اگر لوگ

میرے متعلق سوچنا چھوڑ دیں

شاعر

اپنے دل کے نہاں غلے میں
میں تنہا کبھی نہیں اترتا
سیرا وجود - میرا زندہ قیدی
میرے ہم راہ ہوتا ہے
تاریک سرد غار کی سیڑھیاں طے کر کے
جو لوگ میرے نہاں غلے میں اترتے ہیں
ان کو یقین ہوتا ہے
وہ یہاں سے واپس نہیں جاسکتے
ڈوبے ہوئے جہاز کی طرح
میرے تاریک غار میں
میرا لبہ اکٹھا ہوتا رہتا ہے
طالع اور صاف
سب گڑبڑ ہو گئے ہیں
اور پھر —

ایک ایک کر کے
تم کیبن کی جیتیاں بجھا دیتا ہوں
اور ہمیشہ کے لیے
گہری تاریک کھائی
میرے دوستوں کا عقد بن جاتی ہے

بیداری

ہم لہروں کو پکتے دیکھتے ہیں
مگر کشتی نظر نہیں آتی
وہ مسترت تھی
جو آئی اور گزر گئی

ایک دوسرے کی طرف
دیکھتے ہوئے انہیں محسوس ہوا
ایک دوسرے کی آنکھوں میں
وعدے کا خلوص

ان جھگڑوں میں
سیکڑوں بارہ سن گئے
آزادانہ گھوم رہے ہیں
مگر کوئی بھی شکاری

بغیر آنسو بہائے یہاں داخل نہیں ہوا
ہم ہیں کے غموں کا انا لہ نہیں کر سکے

ہیں جو یقین دلایا گیا تھا
اس پر ہمیں بھروسہ نہیں
ان کے بادبان کا کچھ حصہ
اب بھی ہوا میں لہرا رہا ہے
تنہا اللہ آواز

اپنی من پسند دنیا کی طرف
نکل بھاگنے کے لیے
دور بہت دور
کشتی پہاڑ اودھ چٹوکی
دنیا سے دور

بارش کی بوند

خدا نے فرمایا ۔

میں پانی کے اس قطرہ کو مسندِ رام ہوں
جو ابھی ابھی سمندر کی آغوش میں گرا ہے
اس کی گزر گاہ
واضح اور روشن نظر آرہی ہے

— دو —

اطراف کے تمام قطروں میں نمایاں ہے
اس سمندر میں
یہ پہلی بارش کی بوند ہے
جس کو شعور کی قوت و دلیت کی گئی ہے
مگر —

کھارے پانی سے مل کر
اپنی شیرینی ہمیشہ کے لیے کھو بیٹھے گی
سمندر میں تلاش کر رہا ہوں
بیدار لہریں کسائی ہی ہیں ۔
معروفیت کا بہانہ کر رہی ہیں
اس گزند پر یادداشت کو زندہ رکھنے کے لیے
جو میری حفاظت میں ہے ۔

مگر فضول — سب بیکار ہے

اس کائنات کے

کچھ حادثات ایسے ہیں

جن کے وقوعے پر

کسی کی مہربانیاں

گرچہ ہمارے ساتھ ہیں

ہمارے اندر دفیل ہیں

نا محسوس طور پر

روزمرہ آیام میں

لہروں میں

ہواؤں میں

سرودِ رفتہ (ارمغانِ حجاز)

نکل آئیے سے اے نیمہ آرا
کہ پیش آہنگ افق کے پار پہنچا
خردگم کردہ شعلے ہے یہاں سے

مکوانے سے بھایا جو ہر دل
تپایا اور بجھلایا زہرِ دل
دراں آئی ہوائے قریہ و شہر

شہیدِ جلوہ ہے کس کا دل زار
قرار اک پل کو بھی اس نے دیا
ہوتے دشت میں یہ شعلہ شعلہ
کنار آبِ نوحہ اشکوں کا دریا

مجا کر مایہ میشں جہاں سب
رواں ہے کل جوس بجلوہ مستی
جوس کی گونج سے دلی لڑیں آباد
ہولے کے شور سے جیسے نیستان!

سجھنا جھٹپٹا مبر رواں کا
سوسے یثرب لے جاتا ہے مجھ کو
پلا جھٹ جیسے مجھ میں سرِ شام
بیرے کی کشش سے پرکشٹو

گلاب عشق و مستی عام ہے آج
جہازی نے میں دل دھرا رہا ہے

نشاطِ سنے میں ڈوبی تلمیٰ پسند
”حقّین بادہ کاندہ رجام کر دے“

دہر چھو اب مقاماتِ نوا کو
ہوا اس دشت کی خلوت میں یوں گم

ندیموں کو خبر کیا میں کہاں ہوں
کہ اس کی گنگہ بن کر نہ خواہوں

فدا بہتہ چل اے ناقہ تیز
ہوا پھر ریت کے ریشم پہ جا رہی

کہ راکب پر و دل خستہ ہے تیرا
نیار تھی طرب انگیز اس کا

مہار اے سارباں اس کی شاہی
وہ اندازِ خرام اس کا ہے جیسے

کہ اپنی ہی طرح یہ دل زدہ ہے
مناں دل میںا جنوں کا میکدہ ہے

کبھی چشمِ سیر میں ہے نم ایک
ضمیر اپنا ہوا میں سے سے رُخسہ

کبھی اک آنچ سی آہ سحر میں
اسی کا رنگ ہے اس کی نظر میں

شاخوں قافلوں کی یہ مگزر گاہ
جہیں سے اس کی رنگِ گرم چو میں

سوادِ جاں یہ دشتِ راز اپنا
یہ داغِ سجدہ قسمت کا مستارا

جہاں شبِ جلالِ روزِ روشن
دل ہر ذرہ ہے اک عالمِ درد

سکوتِ شام میں خندہ سحر کا
قدم اے ماہِ روا بہتہ رکھنا

ایرِ کارواں اسِ عجمی کی
سحر اس نے کی سبیلوں سے فنا

انگِ ہمدرد ہے آنکھِ سحر کی
خاکِ دل ہو گیا خاروں میں بھی

مقام اس کا مقام عشق و مستی
لوا لوں اس کی چھوٹی ہے دلوں کو
جب آتش ہے اس کے آب و گل میں
بسا ہو جیسے ہر دل اس کے دل میں

کھانچا میں میلہ ہمدیوں کا
مجھے نیکن کن بر جوئے کھسار
پھر آتی فصلِ گل لالوں میں ڈوبی
جعل گئی ہے یہ تنہا نشینی

ابھی گم تھا عراقی کی لڑائی میں
نہیں سلوم آہنگِ عرب اور
مے جاتی سے اب آتش بکھا ہوں
شریکِ نغمہ ہائے سارباں ہوں

نغمہ راہی نشاط آمیز تر ہو
کوئی راو درازاے سارباں ڈھونڈ
فناں اس کی جنوں اچیز تر ہو
کہ یہ سوزِ جدائی تیسرے تر ہو

وہی دشتِ فغان و آہ اپنا
کبھی اسے ہم نفس قدیوں پہ ان کے
وہی شانِ جمال ان کی دل آرا
ڈھیلے اشکوں میں قلبِ پارہ پارہ

لٹا یا جلوۂ ستارہ پیسہ ہم
کھٹا اک بے نوا پر بابِ سلطان
بچا کر سارے فزانون سے کس پر
نہ ہے محنتِ رساؤ وقتِ شرور

جہاں چار سو نغمہ نفس کا
پروں سے جب یہ راجِ بامِ ابھرا
جہاں اس دشت میں ہو جادو دانی
خیر و شر و نظر و شب کی دھن ایک

جہاں آگے ہیں بے صحت معافی
کہ یہ ایمن ہے سازِ من رآنی

یہ بے شمشیر میر کا فربہ کلامی
فلان بام سے نگرےاں تہساری
پر خاک و غول میں آؤ با صبر و جود
آشموں گر گر کے میدان میں آؤ تھا میں

مراد دل اس کی چٹکی چاندنی میں
حرم مجھ میں سایا میں نے اس کو
گھلا جیتے سماہوں کی غمی ہیں
بتایا راگ اپنا سر خوشی میں

نشاخ ہاک میں جوشاں مئے ناب
عطا ہواں کو اے شاہ ام دل
کھنی ان کی نظر میں رنگ بن کر
وہ جو مجھے مجھے ہاں اک سخن وہ

مجھے جس نے لکھا وہ نہ تھا شعر
اسی دھن میں تپایا یہ مسرغام
حقیقت کی وہ تھی بے پردہ تعبیر
کتاب عشق کر دے اس کو اکسیر

بجز دل ہے دلیل عاشقاں کون
تمہارا حکم تھا بطحا بھی پہنچے
جو اس دریائے بے ساحل سے گزرے
وگر نہ منزل اقطعی تمہیں تھے

حیاتِ دل ہے اس در کا نظارہ
ابھی سے ہونہ رخصت کا اشارہ
نہیں ہے تب جس کی یاد وہ ہے صبر
وہ ہے دور کی نہیں جواب گوارا

اوم پرکاش نزل

(پیدائش ۱۱ مارچ ۱۹۳۳ء حیدرآباد)

نزل جی ہدیہ ہندی ادب میں ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے خود کو کسی گروپ
تحریک یا دبستان سے وابستہ نہیں کیا ہے۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ ادیب کی
نقداری اس کے اپنے تجربوں، احساسات اور فن سے ہونی چاہیے۔ وہ کہتے ہیں
کہ "میں اپنی روزمرہ زندگی میں جو کچھ بھوک رہا ہوں اسی کو لکھتا ہوں۔ میری وابستگی
کسی آئیڈیالوجی سے نہیں ہے۔"

وہ ناول نویس، کہانی کار، شاعر، نقاد اور صحافی ہیں۔ ہندی کے موقر
ادبی رسائلے کلہنا کے ایڈیٹر ہیں۔ اس کے علاوہ "دنان"، "دھرم بگ"، "ہندستان
ویلی"، "غیر وکے نامہ نگار بھی ہیں۔ ان کا ایک ناول "بہتا پانی رہتا جی" ایک ایکٹ
کے ڈراموں کا مجموعہ "تین کمرے اور ایک دیوان خانہ" اور کہانیوں کے دو مجموعے "میدکا
نشان" اور "کھوئے ہوئے لوگ" شائع ہو چکے ہیں۔ ناولٹ "نایک مرہوا"
اور مجموعہ "کلام" نیند ٹوٹنے سے پہلے "ذیر طبع" ہیں۔

کچھ ہو رہا ہے

سکنتی ہے مٹی میں مٹی ہوئی ادب مری خود داری
اور اپنے کپلے ہوئے سر کو خدا سا اٹھا کر کراؤ کی آواز میں بد پڑاتی ہے
یہ سر کیوں چکراتا ہے۔ کیا تغیر اسی طرح آتا ہے؟
گلی کے نکلنے کو کھڑا ایک دیہاتی اپنے پڑوسی کی
بانہر بک کر دیر سے کہتا ہے۔ آج کل آسمان میں ایک دم دار ستارہ لگتا ہے۔
کچھ ہو لے والا ہے۔

یہ ایک گناہ ہے کہ سارا سا دارا حاصل گشت سے بھر گیا ہے
کر گیا ہے کوئی بے ترتیب اس بلبلے اور بدبو بھرے شاہنشاہت کے شعر کو
تے، ہیچمن اور ہمارا بانٹ رہی ہے میں ہائیں سلی کی سڑا نہ۔
کو آپ بٹھو کھیتی، چوٹی منقش، خانقاہی منصوبہ بندی
کے پھر، کھو کھلے، خستہ چوہا دوں میں دیکھ
عوامی قائدین وٹ پاٹ کرتے اپنے فکسوں کو دیکھ دیکھ کر خوش ہیں
اور یہ ایک بڑھ آئے پیٹ پر پیار سے ہاتھ پیرا کر
سوچ میں ڈوب جاتے ہیں۔
دیکھی کچھ نہ ہونے والا ہے۔ اب کچھ ہمارا ہے۔

لیکن کہیں ہر سوال میں یہ سچیز ایسی لے کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے
 پر سوتا ہوتا ہے وہ آدمی مرلی۔۔۔ مرلی کا اپنی کچھ نیند میں
 جسے جاگ جانا چاہیے تھا اب تک اپنے پرے تشدد کے ساتھ
 ہاتھ آپ کی جمہوریت میں جمہور کی داری جا رہی ہے۔
 تمام رسوم کے ساتھ۔۔۔ اور جمہوری نظام کے ٹنڈے
 اپنے بے جان خصوصیات کو پہلاتے ہوئے
 یہادی، حقوق، فرائض، قوت اور انقلاب
 کے وہم میں جھگڑتا لاپاری محسوس ہوا محض وہ ہے۔

غور ہو رہا ہے کسل واد کو چلانے والا
 جسے پستول سمجھ کر۔

انقلاب آیا دلی میں جاتی کے گلے میں گھسی ہانڈ کر
 بالیاں بھاتی ہے اندر گانڈھی جھوٹی سار کی جھٹ پر چر جی جوی
 مری جی جوی ہے جس کی پیٹھ پر سراج واد کی وطنی
 جسے جب کبھی کوئی پلان والا، مکشا، آؤر کشا یا قوام والا
 اگر سمجھا ہوتا ہے۔

کٹنے پریشانی جی جویں نکا کر مکشا کو پھانسی
 اپنی ہڈی کو صیرے سے بتاتی ہے۔
 گتہ ہے ماری بھی لہی آتی ہے۔
 مکہ ہو رہا ہے۔

کچھ ابھ رہا ہے بھی نڈی، شوکارا، رانگی، احمد باد، الہ آباد اور حیدر آباد میں
 تیلی کی کرن، لیے اسے اپنے شریوں پر جمہوریت کا خلیب۔

سہاؤں دیو بھولی کے کسی بھی انگ کو ہلاؤ
 وہ دیش کی چھاتی بن جاتی ہے
 جو بھی آتا ہے یہاں۔۔۔ انٹرک، انٹرک، انٹرک، انٹرک
 گورنر تاقی، بینک، پتی، کوئی بھی پچی
 آڈیشن میں جاتا ہے بھاگ بھاگ کر
 ہتھوڑا اور چرس کے دم مار مار کر دیا بن جاتا ہے
 پہلاتا ہے ہمارے ٹیٹے زخموں کو۔۔۔

تھپنیں مار رہی کالی کھڑا (لاگا)
 انقلابی بندہ کی دم کو کس کر تھامے ہوے
 سر کا کلمہ رالپٹا اور کیرل کی سانولی ہار غینیں
 بھوؤں کو تنک سامان کر، کریمیں بن ڈال کر آنکھیں مٹاتی ہیں۔۔۔
 کہتی ہیں۔۔۔ ہم بھی نکل وادی ہیں۔۔۔
 اور پھر بندہ ناچ دیکھ کر کھل کھلاتی ہیں۔۔۔
 دستہ پر موقوف ہے جبر اکا گلرٹا۔
 اگل آیا دانشور کا کھوڑا میں۔۔۔

محل میں نیتا اور جمہوریت کا جنم ہوا جمہوریت میں نیتا ہے اور جمہوریت نیتا
 مستقبل کے اندھے۔۔۔ پٹے بندے ہیں جو تباہ دیکھ دیکھ کر جنم لے رہے ہیں
 خوب تیا یا میرے جو کئے ہل!۔۔۔
 تم شخص (نما) کوئی لایہ کھنڈ دیا۔۔۔ جو ہر روز ہمارے ہنسنے

پلنچا ہے سارے کا سارا دیش — محاذ سی ولہ ساچ داد، پانچویں داد،
 ہتھی داد، بھائی بھتیجا داد، ہائی داد، دھرم داد
 اداست دادوں کی فصل اکاٹنے کے لیے۔

بہت کہہ چکا ہے دیکھو غروں کی ایک لمبی فہرست آگئی ہے
 نت کے لیے ادا دان سے چوری ہے قوی، کچھ ل، عاشی، دانشورانہ
 اور تعلیمی ترقی!

ایک نے کہا — آہم حرم ہے، اگلوں میں اناج آکاؤ!
 دوسرے نے کہا — جے جواں، جے کسان! روزے رکھو اناج بچاؤ!
 تیسرے نے کہا — ٹوپ گھاؤ، چہ ہے کھاؤ — بھک مری بھگاؤ!
 اب جو آگے آئے گا وہ کہہ دے گا — کھو رو تو نکل گئی
 اب تم ہمارے کا گھنٹا ہلاؤ!

واہ رے میری رشک فرہم! تیرے لال پارلیمنٹ اور اسمبلیوں کی
 نم نرم گدیوں پر بیٹھے ہوئے ہل اکھاڑ اکھاڑ کرتے
 قرض چکارہ ہے یہ۔

وہ پچھلے برسوں لگتی عابد کے موڑ پر
 دوڑ کر آئی اور پیچھے جھج کر بتلانے لگی
 دیکھو رشتے کس طرح جلتے ہیں۔
 بھاگتا ہے سبھی کو یہ میٹھ بھرا ماحول
 کیا ہے!

حکمران اس کی ایک تعریف کرے گا۔

عبد اللہ زہی، پٹنہ، سمندر

اور میں کی پیمائش کرے گا جاتیاں اور میرا دل بھرے گا
 جیسا کہ اسے سنا تھا — اور دیش ہی جائے گا!
 اسے کتاب کوئی گھمکڑا یا حلو آور یا لیڈر، یا بیوپاری
 تو پھوڑا، خون خرابہ، قتل عام کر کے چلا جائے گا یا میں ہی جاؤں گا۔
 لوگ اسے تو اس کے کہنے گئیں گے۔

جو کچھ تم کہہ رہے ہو وہ بھی تو اس رخ ہے میاں بال خاں!
 بنی بنی چھپکی لٹا پد پھلی نکا کر کیا نیناں منگاری ہو؟
 چپ کر میں کہیں بیٹھا ہے موڑخ
 خبردار! جو برا بھلا کہا تو — تمہیں پتہ ہے؟ اس دیش میں اب
 عورتیں پھوڑے جھٹنے لگی ہیں۔

یہ مردوں کا ٹیلہ ہے
 یہاں نام راج ہے! — خدمت — یہاں کچھ نہیں ہو گا۔
 گاندھی جی بھونڈو تھا پیدائشی جو لنگوٹ نکا کر آدرش بھونڈا تھا
 اور گوبیا خدمت مرد کی یکسانیت کے خواب دیکھتا تھا۔

کچھ ہو رہا ہے لیکن اسے بھائی تو ابھی سے کیوں سمجھا رہے؟
 تپتا جا پوت! نینا گیری کی دھوئی سوئی ہونے ہی والی ہے۔
 دلی یا اور کہیں کی کوئی گڑی تیری گاڑی سے کی دھوئی اتر جائے گی جلد ہی
 کیا رکھا ہے سلج سیوا اور دیس سیوا کی اس کوئی کتابوں کی منت میں؟
 ارے کوئی ماڑ بھی گانا ہے کہیں دست میں!
 میں جانتا ہوں تو غرور ہے —

ہنگری، ساگر، چیکو سلوواکیہ، دیت نام، کیمو ڈیا، شری لنکا اور بنگلہ دیش
کے در سے.....

لیکن پیارے تجی تک جب تک ایک عدد اچھی نوکری اور ایک عدد
خوب صورت بیوی اور اگر وہ تمہیں حامل ہیں
تو ایک عدد ماڈرن محشودہ کا ساتھ

تمہاری سب سے بڑی ضرورت ہے۔

تمہارا غم بے انت ہے میرے گاؤں!

کافی آدمی میں دن بھر زبان کے ساتھ دنا بالہ کر کے بعد
شام میں کسی بھی بدیشی سفارت خانے کی بے مثال نازنیوں کے ہاتھوں
سے ڈھلے جام ہی تمہارا علاج ہیں۔

رائہ دھالی کی ہوا تمہیں بہت ماس آتی ہے

پر چل کر کوئی پڑتا ہے آخر کیوں نہ سلا یہ حکومت کا گھوڑا جو باہر
اڑتا ہے۔

ویسے کافی جتن سے تم نے اسے بدھایا ہے

دلی چاہے وہ ہے تاکہ ہر جانی تم تو کنیا ہو۔

کنج ہے کافی آدمی، فی آدمی

کوکل ہے کنٹ پولیس

ہر دو چیزہ رادھا ہے — تمہیں سوچو اب تمہیں کیا یاد دہا ہے ؟

ہند جیسے ہند ہے، ہند ہے۔

تمہیں تو نہیں ہی ہو، لیکن مہیہ پولیس کی گھائیوں سے لٹا ہوا تمہیں
بچے کھوڑی والا دلی کے ہک رکشے والے کی پیٹھ پر

قے کرتا ہوا بڑا اتا ہے — تم سالانہ پانی کروں بھر

ادھر سے ادھر کہاں آتا جاتا ہے ؟

پیٹ تو بھر بھی بھر تا ہے — ٹھیرو ! ہمارے ساتھ دارو پیو

اور مل کر قے کرو —

بھرو، بھرو، بھرو، بھرو اس خالی پن کو ابجری بانہوں کے گیسروں میں

اور بڑو جھوہیت کی ہے !

اے بھائی ! ابھی اتنی قوت ہے کہ ہمسوز کر چکا سکوں اس کلکتیا دھوئی کی

کناری ہوا سے

کیرل کے آتے پٹکے بھی کیا کریں گے

اس کے سامنے دتی کے ایرکنڈیشنڈ کرے بھی پانی بھریں گے —

یہ لو بہاری ستوا اور کراچی طوہ

نخلو اکھا تو سر توڑ دوں گا اور پھر اس ملک کی طرح جڑ بھی دوں گا۔

کچھ ہورہا ہے —

شاعری کی بات الگ ہے اور میری بھی۔

آپ سیاست چاہیں اور میں راگی۔

آپ مدبار ہیں اور میں مدباری

ملک مدباری چیز میں محض ؟

جی اچھا، تو سنئے۔

سیاست جسم فروشی ہو گئی ہے

پارلیمنٹ کا سیریز سیاست پسندوں کا ہر مدہ ہو گئی ہے۔

خیر مار ہوں اننا تاہم واقف ہوں آپ کی قدرت سے بھی
 لیکن انجان ہے یہ سارا ماحول۔
 صحیح بات تو یہ ہے کہ مجھ میں جینے کی عواہش ہے
 یہ تو ایک حادثہ ہے کہ میں اتنی بھی باتیں کہہ گیا
 کیا کروں۔۔۔۔۔ اک درباری کے گلے سے اک معمولی آدمی بہہ گیا

ہمارا ہنس ہے وہ پرانا ناسور
 کون قبول کرتا ہے اپنا قصور ؟ حضور !
 یہ طریب کا دسترخوان ہے اور ابھی تک میری بیوی جوان ہے۔
 یہاں ٹٹولیے۔ میرا چھوٹا سا بچا ہوا کان ہے
 اسے آپ پوری قوت سے اُٹھائیے
 اس میں کاسیتی کی ساری سرلہ پڑا نہیں گی
 بھیرو، طہار، لاؤنی، جوگی
 ساری رنگینیاں ایک ساتھ بیچ اٹھیں گی
 اسے میری بیوی نے اینٹھہ اینٹھہ کر بگاڑ دیا ہے
 اسی لیے آج کل اس کا سر کچھ بدھم سا ہو گیا ہے۔

راشد آفر

راشد آذر

شخص اور شاعری

تقدیری عمل، اصل تخلیقی عمل کی توہیر ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس اصول کا اکثر خیال نہیں لکھا جاتا، تنقید نگار اور تبصرہ نویس تخلیقی عمل کو تقدیری عمل کا یا تو رقیب سمجھتے ہیں یا اس کا حلیف۔ اب تنقید ایک طرح کی قوت آزمائی بن جاتی ہے اور اس جہاز سے کاسیاب بننے کے لیے تنقید نگار ادبی تحریکوں، نئی اصطلاحوں رسمی ترکیبوں اور جذباتی علامتوں کا ایک ایسا طوطا اقام کرتا ہے کہ عام قاری کے لیے یہ کھانا مشکل ہو جاتا ہے۔ کے تنقید کا کالم ادب کی کلبیم ہے۔ یا اس کی ہمدرد تہذیب۔

تقدیر اس وقت تک تخلیقی عمل کی توہیر نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ اس بات کا خیال دے کہ ہر تخلیقی ذمہ صرف ایک انفرادی اور مکمل اکائی (personality) ہوتی ہے۔ بلکہ ارتقائی تہذیبی اور سماجیاتی تسلسل اور ربط، ہم آہنگی اور تضاد، اثبات اور نفی کا پیمانہ جملہ ہر ادبی تخلیقیت یعنی انفرادی اور مخصوص حیثیت میں اجتماعی عمل سے الگ اور ممتاز تو دکھائی دیتی ہے مگر انفرادی تخلیقیت اور اجتماعی عمل کا یہ فرق مدہ اصل بھوری اور اضافی ہے۔ یہ ایک طرح کا داہر ہے جو اکثر ذہنوں کے لیے حقیقت اور اصول کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مگر یہی داہر اجتماعی عمل کا خاصہ بھی ہے۔ اور اسی نقطہ پر انفرادی تخیل اور اجتماعی قیاس یکساں ہونے میں، وہی کے باعث زبان اور لہجہ کو جی ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ہم ایک ہی عمل کے دوران میں، ممکنہ لہجی سماج کی سماعت اور حرکت کا نظام ہے۔ زبان انہی حرکت اور ساخت کی روحانی اور علامتی شکل ہے۔



جب ہندی تخلیق اور اجتماعی میں کاربند بنیادی اور انتہائی ہے تو پھر وہ اصطلاحی
نظام زندگی کی سمت اور اثرات حقیقت کو تقسیم کرتا ہے اور اس تقسیم کو اپنی 'روحانی' اور
تدفین عمل پر بھی تطبیق کرتا ہے، سماج کے ایسے دور یا اس دور کے ایسے عیوان کا انعقاد ہے
جس کے باعث ادبی اور غیر ادبی امتیاز و مرزوں مختلف شرح تغیر کا حامل ہوتا ہے مگر
آپس میں دست و پیر بیان کی۔ ان کی ادوار میں داخلی اور خارجی 'فنی' اور 'سوسائٹی' اظہاری
اور تصدیق 'روحانی' اور مادی اقدار کا تضاد جہم لیتا ہے۔ اور یہی تضاد ادبی تقسیم اور
ادبی تخلیقی شعور کا جزو بھی بن جاتا ہے۔

داشت آزاد کا دوسرا شعری مجموعہ "صلائے قریش" قاری اور نقاد دونوں کے لیے
ایک طرح کا پہلی ہے۔ اس مجموعے کے آغاز میں راشد کا مضمون "ادب کی جدلیات"
درون ایک طرح کا مقدمہ ہے بلکہ اپنی جگہ ایک اہم ادبی دستاویز۔ شعر و ادب سے
متعلق کئی مسائل کو ٹھیٹھ تجرباتی اور جدلیاتی کسوٹی پر جانچنے اور سلجھانے کی کوشش
کا گئی ہے۔ میری نظر میں راشد کا مضمون ادبی و سماجی حقیقت ہے جیسا کہ اس کی تخلیق تخلیقی
ہیچ چون کو میں فرد اور سماج شخص اور شاعری کی اہل تقسیم کا قائل نہیں، اس لیے یہ
بات خیر سے بے مشکل ہے کہ میرا راشد کے مضمون کو اس کی شاعری سے الگ کر کے دیکھوں۔
اتحادیات تروا ہے کہ ادبی تخلیق شری بھی ہوتی ہے اور غیر شری بھی۔ مضمون اور شاعری
دونوں میں جو چیز نمایاں ہے وہ راشد کی "خدا گاہی" ہے۔ یہ خود گاہی کئی
جہری اور فلسفیانہ حکمرانیت ہے مابت نہیں بلکہ اس میں تین باتیں ایک دوسرے سے
میرا اور منسلک ہیں: شخصیت کا جدلیاتی شعور، سماج کا جدلیاتی اشاعت، اور شاعری کا
میں تخلیقی شعور۔ ان تینوں میں وہ قدر مشترک ہے وہ شعری فکر کا انعقاد ہے۔ راشد
کی شاعری نظم و نثر میں اس شعری فکر پر ایک ایسا بحر اور بحر و طاس ہے کہ اس شعری
شاعر میں فکر نہیں آتا۔
داشت کا وہ ذات، سماج، اور فن کو ایک ہی جدلیاتی مسئلے کا گڑھ ہے۔

راشد آؤر اس مجھ کو بڑی خوبصورتی سے اپنا کرتے ہیں۔ یہ مجھ کو دوسرے الفاظ میں شعر
 فاضل (poetic distance) سے بھی ممتاز ہے۔ یہ شری فاضل کوئی فراعہ ہے اور وہ جدید
 محتاج سے فاضل بگڑاؤں کے باعث زندگی کا مشہور منظم اور واضح ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں۔
 کس نے کہا بیزار چل تم سے

مجھ کو تم سے پیار ہے لیکن

پل دوپل تو چھوڑو مجھ کو

اپنے آپ سے مل لینے دو

ان بڑے ہی سادہ اور واضح اشعار پر اگر غور کریں تو چار طرح کی شعوریں اور
 جدیدیاتی پریسٹیشنیں ملیں گی۔ (۱) بیزارگی اور پیار، بیزارگی وہ معروضی سماجی دباؤ ہے جو
 شاعر کو اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے پیار کو تمام تر اپنے معشوق کے سپرد کر دے۔
 (۲) پیار اور بیزارگی، اب پیار وہ دورانی کشش ہے جو شاعر کو ایک طرف تو اپنے
 معشوق کی سمت لے جاتی ہے اور دوسری طرف اُسے اپنی ذات کے دورانی مرکز کی طرف
 واپس لوٹنے پر مجبور کرتی ہے (۳) پل دوپل کی تنہائی یوں دیکھا جائے تو ظہر امانہ و فطرت
 محسوس ہوتی ہے مگر اصل میں یہ تنہائی وہ توازن ہے جس کے باعث غلبہ اور داخلی طاقتوں
 میں ایک باہمی اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ اور (۴) اپنے آپ سے مل لینے دو۔ پل دوپل کی تنہائی
 کوئی مجرّد داخلی اور دیک اور وجودیاتی تنہائی نہیں بلکہ وہ دونوں حیات کا ایک ایسا داخلی
 شعور بھی جو جدیدیاتی فاضلوں کے ادھاک کے باعث جنم لیتا ہے۔ اب خارجی حرکت اور داخلی
 بدگشت دونوں ایک ہی روحانی حرکت کے مختلف نام بن جاتے ہیں۔

راشد آؤد کی شاعری اس طرح خارجی اور داخلی سماجی اور وجودیاتی محتاج کے اعلیٰ
 فرق کو تسلیم نہیں کرتی۔ یہیں وہ داخلی طاقتیں استعمال کرتے ہیں وہاں وہی طاقتیں خارجی طاقتوں
 کے اس کا بھی پیمانہ ہیں۔

راشد کے دونوں مجموعوں "نقش آؤد" اور "دائے تیرہ" میں نظریاتی مضامیناتی

ایمانت اور غنی اور خیر اثبات جدیدیاتی فکر کے تحت دمرف معروضی بلکہ درحقی معانی ہیں۔
 ان کا صنف انہی اعداد و ادبی تخلیق کی تعریف میں شمار نہیں ہوگا۔ جدیدیاتی فکر اگر شرعی تخلیق
 میں علامتی عکس ہے تو فنی تخلیق میں تنقیدی اور عقلی شعور۔ راشد آذر - نظم
 جان بازی اور ہا شعور جاں بازی میں جو فرق کرتے ہیں وہ ان کے تنقیدی شعور کا اظہار ہے۔
 فنی یہاں اپنی وسائل اس سماج سے تعلق رکھتی ہے جو فکر کے شعوری اور غیر شعوری اور سبکی
 اہل کے روحانی اور ایجاداتی پہلوؤں میں فرق نہیں کرتا۔ جب سماج میں شعوری اور
 غیر شعوری فکر کے درمیان تناؤ 'تخلیج' اور تضاد پیدا ہو جائے، اور سماج کے روحانی اور
 ایجاداتی اعمال میں کوئی ربط قائم نہ رہے، تو وہ سارے جذبات جو قدیم زمانوں میں فنی
 اور سبکی قرار پائے تھے اب شعوری اور ارادی بن جاتے ہیں زبان اور اصناف سخن کی
 تاریخ چون کہ بڑی پُرانی ہے اور چون کہ زبان اور اصناف سخن سماج کے بھاری نظریات کے
 بعد بھی بدلتے ہوئے دکھائی نہیں دیتے 'اس لیے جو جدیدیاتی تناؤ اور کش مکش سماج اور تاریخی
 میں حقیقت میں چمکے ہے وہ ادب اور فن میں اب بھی ہم اور غلام رتھی ہے۔ اسی سماج کے
 باعث وہ اسلوب اور طرز و انبار جم پڑے ہیں کہ کاشنا کوزہ صحنہ صحنہ کے نام سے معلوم کرتے ہیں
 جب کہ راشد آذر ایک ایسے ہی دور میں شاعر کی کہ ہے یہی جب کہ سماج کی
 جدلیات و طرح اصناف کی جدلیات پر واضح ہے، وضاحتوں کے اس فرق اور امتداد کے
 باعث ادبی تنقید ایسے سیادوں کو اختیار کرتی ہے جو دراصل ایسے دور سے تعلق تھے جب کہ
 سماجی جدلیات اور ادبی جدلیات یکساں اور برابر تھے۔

سماجی جدلیات اصناف کی جدلیات میں رابطہ اور باہمی ابلاغ پیدا کرنے کے لیے
 ضروری ہے کہ ادیب یا تخلیق کار سماج کے انقلابی اور تغیر پسند رجحانات کا یا تو شعور
 رکھنے یا ان کے ساتھ وابستہ ہو جائے۔ مگر یہ وابستگی عام وابستگی نہیں ہوتی، شاعر سماجی
 جدلیات سے وابستہ رہنے کے باوجود ایک ایسے بند کو کہا جاتا ہے جو خود سماجی جدلیات
 سے تعلق رکھتا ہے اور انہماک کے لیے ضروری ہے۔

(versions) اور ترقیاتی اتحاد کی ملی جلی کر ستم چکیں تھیں یہاں کی شاعری جہاں اپنے
 زمانے کی تاریخ ہے وہاں وہ ایک طرح کی خود نوشت سماج بھی ان کی
 عصری حیثیت کوئی سو فی صد نہیں افسوس خطہ جی شہر کا نام نہیں بگڑا سی جیاتی حقیقت
 وہ حالی پر تو ہے جسے ہم علم طر پر ادب اور فن کا نام دیتے ہیں۔
 اب ہم ماشاء اللہ ان کی تین ایسی نظموں کا ادھک انگ تجزیہ کریں گے جو شاعر کی
 عصری حیثیت اور داخلی شعور کی بڑی ہی بلیغ شائیں ہیں۔

سب سے پہلے ماشاء اللہ کا "ایک نظم" میرے خیال میں ہم عصر شاعری کی اعلیٰ
 تخلیقات میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ نظم جدید سائنسی اور حیاتیاتی دریافتوں اور
 کارباجوں کے اس پہلو کو منسوب بناتی ہے جس کے باطن انسان کی شخصیت کا کل ٹوٹ کر بھجوا
 ہے۔ وہ دہ دہ کر انسان کے جسم کا ہر تہ بدل دیا جانے کے اور ایک انسان میں کئی انسانوں
 کے اعضاء جمع کر دیے جائیں جسم کی ایسی صورتی اور مادی تبدیلی کے نفس انسانی پر کب
 اثرات پڑتے ہیں اور ان کے باطن انسان کا اپنا شعور کس انتشار اور تقسیم کا شکار ہو سکتا
 ہے۔ ان مسائل کو ماشاء اللہ نے بڑی ہی طبعی خوب صورتی اور انہماک سے پیش کیا ہے۔
 جس طرح وہ اپنے جسم میں دوسرے اور جسموں کا، جنم لے پاتے ہیں اسی طرح ان کے شعور
 کا جسم بھی کسی کا اپنا جسم نہیں رہا ہے۔

یہ بات میرا نہیں ہے یہ انشاء کا مادہ
 یہ میرے نہیں ہیں یہ زمین و پیک کے ہیں
 جگر کی بات نہ پڑھو یہ ہے دربار جگر
 یہ آنکھ میری نہیں ہے یہ ہے پنا سو کی
 جو اعضاء میرے تھے بیکار ہو گئے 'میکن'
 جو مستعار لے تھے وہ جو گئے میرے

تھارے اعضا بھی کٹے بدل گئے لیکن
بہت عزیز ہے اب بھی تھارا حسن ہے

وہ حریف کتے ہیں!

مجھے یہ رنج نہیں ہے کہ وہ نہیں ہوں میں
جو پہلے تھارے اعضا بدل گئے ہیں مگر
بس ایک ذہن ہی میرا ہے تو کافی ہے
تھارے پیار کی کلیوں سے ذہن ہکا لوں

ابھی راشد کو اس بات کا گمان ہے کہ جسموں کے اس انتشار اور نئے اعضا
کے اس حیرت انگیز اجتماع کے باوجود "حسن" کی تصباتی ہے اور ہر ایک کی کلیاں تازہ ہیں۔
"مجھے یہ رنج نہیں ہے کہ وہ نہیں ہوں میں" جو پہلے تھا "کے اس اعتراض کے بعد وہ اس
اُمید میں آگے بڑھتے ہیں کہ "بس ایک ذہن ہی میرا ہے تو کافی ہے"۔ اگر یہ جدیاتی
اختلاف ہے یعنی کہ جسمانی اور مادی انتشار اور اجنبی اجتماع کے باوجود "حسن" پیارا اور
ذہن کی شناختی یکائی (IDENTITY) باقی رہتی ہے تو بات آسان اور مربوط ہے مگر
ہر جدیاتی رابطہ کے لیے ضروری ہے کہ آپس میں دو یکائیوں کے درمیان حقیقی تضاد کا
وشے باقی رہے۔ مگر نظم کی حد تک یہ پتہ نہیں چلا کہ یہ حقیقی تضاد کا رشتہ باقی رہا ہو۔
کیوں کہ وہ نہیں ہوں جو پہلے تھا "کی صحت کا اب "حسن" اور "پیار" سے کئی رابطہ
باقی نہیں رہتا۔

پھر راشد آدگریز کرتے ہوئے تقویموں کی تقاروں، مسکراتے ہوئے تاروں، ٹرپتی
موجوں سے چاند کی کرنوں کے کھیلے کا ذکر کرتے ہیں۔ ایسا سلوم ہوتا ہے کہ جس منظر
اور اٹل تضاد کا اب انسان کا جسم اور نفس شکار بن چکا ہے اس سے فطرت کے مظاہر
آداں ہیں۔ اُن کی IDENTITY جن کی توں محفوظ ہے اسی محفوظ فطرت کے حسن
اور اُس کے اثرات تضاد کے پس منظر میں وہ پھر اُمید کرتے ہیں کہ "مجھے تو آج بھی
تم سے وہی محبت ہے" مگر اُنھیں فرار پر گمان ہوتا ہے۔

مگر مجھے یہ گمان ہے کہ میں اکیلا نہیں
 بہت سے لوگ ہیں جو تم کو جھوٹے دیتے ہیں
 جو مر چکے ہیں مگر جن کے مجھ میں اعضا ہیں
 فقط تمہیں کو نہیں، اور عورتوں کو بھی

پھر محسن، اور پیار، کی ان اسٹانڈنسی یکائیوں IDENTITIES کا طلسم ٹوٹ
 جاتا ہے۔ فرد کی جگہ اجتماع لے لیتا ہے۔ اب اس غیر سافوس اور بے نام ANONYMOUS
 ہجوم کا ٹکراؤ ہے۔ اب "میں" صرف دو انسانوں کا نہیں بلکہ صد ہزار انجیبوں کا
 "میں" ہے۔ جیسے خود کی ذات اس ہجوم میں گم ہو جاتی ہے۔ ویسے ہی عشوق کی
 ذات پر بھی شبہ ہونے لگتا ہے۔ "کہ میرے سامنے تم ہو کہ اور کوئی ہے۔"
 شاعر اس جہان اور تلام کو برداشت نہیں کر پاتا۔ وہ سارے ستارے اعضا کو لوٹھو پیٹھ
 کا ارادہ کرتا ہے مگر کیا ان کا لوٹنا یا جانا ممکن بھی ہے؟ کیوں کہ تمدنی اتفاق کے قدم اُلٹے
 نہیں چلتے۔ وہ اس سرسبکی میں عشق کے قدروں کی تبدیلی کی بات کرتا ہے کیوں
 کہ اگر عشق کی قدریں بدل جائیں تو پھر مجھے بڑا بھی نہ لگتا جو کوئی اور چھوٹے

اسی طرح کی بھرپور اور جامع نظم "سرحد" بھی ہے۔

"ہزار یادیں ہزار شہروں سے آرہی ہیں

مرا ہر اک زخم دس رہا ہے"

امنی کوئی ایک جہتی ادھیک سستی زمانہ نہیں بلکہ جہر مریخی آئینہ سکندری ہے۔
 اُس کی نامعلوم وسعتوں میں ہزاروں شہر آباد ہیں اور ان ہی شہروں سے یادوں کا
 دھواں اُٹھتا ہے۔ "امنی" یاد، شہر۔ سب معروفی اور خارجی وجود کا منظر ہیں۔ "یاد"
 اصل میں خود اپنی ذات کے ایک حصے کا الگ ہو جانا ہے۔ یہی جید گمانہ چیز ذات اپنی
 معروفی شکل میں امنی اور یاد ہے۔ مگر راشد آذر اس خیال سے آگے بڑھ کر کہیں
 درد اور کرب کا احساس کرتے ہیں۔

جھالوں کی سوغات، انگوں کے دن، ایسیوں کی راتیں، ہلاکت خیز غرض

مگر تو وہ دغا تر سب ایسی ساجی گھٹن کی علامتیں ہیں جو یاد کی نقاب اور طرح کے شاعر کو اپنی طرف مائل ہیں۔ شخصیت کی نفی محض گھٹن کا احاطہ نہیں بلکہ گھٹن کی نقاب بھی ملتی ہے۔ اسی دھندلے میں اخلاص اور اخلاص کی جھجک کا فرق سمجھ جاتا ہے۔

اسی امتیاز شعور شاعر کو وہ سرحد ہے جس کے آگے "میرے لیے صرف خود کوئی ہے" خود کوئی محض جسم کی نہیں بلکہ اُس روحانی اکائی کی جس کے جھوٹے اتحاد کا ڈھکیا ساری ساج کرتی ہے مگر یہ جھوٹا اتحاد ٹھیکٹ اور راست انتشار سے کہیں زیادہ منفی ہے۔

راشد آذر کی تیسری اہم نظم دشمن ہے وہ روزمرہ کے تاریخی اور نیم تاریخی واقعات کی طرف تیز اشارہ کرتے ہوئے ظلم، موت اور ہلاکت کی ہمہ گیر حقیقت کا اظہار کرتے ہیں مگر اس پر ہیما نہ حقیقت کا خود کی ذات سے کیا تعلق ہے؟ جو دوسرے کا دشمن ہے وہ میرا دشمن تو نہیں۔ یہ طمانیت کا فرضی ہے اور ایک وسیع تر اور سچی طمانیت کی طرف ضروری جدائی اقدام۔ خاک اور خون میں لتھڑی ہوئی ساری زمین ایک گرم بدن میں شخص جو کہ اسی پاؤں کا اعلان کرتی ہے۔ جو بھی ظالم ہے میرا دشمن ہے۔ "انفرادی سروریت اب درونی عالمگیریت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اب ہم ظلم جہاں کہیں بھی ہو راست طور پر شاعر کے نفس کا حریف ہے۔

اس طرح تین نظموں کے تعارفی تجزیہ سے جو بات واضح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ راشد آذر وہاں شعوری کیفیات سے ہمیشہ دوچار رہتے ہیں پہلے تو یہ کہ وہ خارجی اور داخلی جدائی کے ظاہر اختلاف کو مطلق نہیں اتنے اسی لیے ان کی شاعری میں خارجی اور داخلی علامتوں کا رد و بدل ملتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ شاعری کو ایک الگ جدائی جہت سمجھتے ہیں جس کے باعث ان کی شاعری فلسفیانہ ضابطوں اور نظموں کی شاعری نہیں ہے۔ ان کی کہل بیانی اور واضح مضامین سے یہ بات ثابت نہیں ہوئی کہ جس شعور کی دنیا کو وہ لیے نقاب کر رہے ہیں وہ اسی قد آسان اور واضح ہے۔ میں ان کی تمام تر شاعری کو شعوری تخلیق کی ایک اہم مثال سمجھتا ہوں۔

صدائے تیشہ

راشد آند کا دوسرا شعری مجموعہ "صدائے تیشہ" میرے سامنے ہے۔ نقشِ آذر ۱۹۶۱ء سے صدائے تیشہ (۱۹۷۱ء) تک راشد آند کا شعری سفر معنی خیز رہا۔ اُن کے بنیادی نقطہ نظر اور فن کے بارے میں اُن کے ذہنی رویے میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ انسانی زلیست کے بارے میں بھی اُن کا انداز نگاہ بھی اسی طرح بالکسی ہے جیسے نقشِ آند مجموعے میں تھا۔ ہر چند کہ اُن کے لیے اور اُن کے اندازِ سخن میں کافی تغیر ہوا ہے اور فن کی افلاک میں یہ بات بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ میکسم گورکی نے اپنی ایک تحریر میں کہا تھا کہ آئٹ میں اہم اور معنی خیز عنصر بات کرنے کا سلیقہ اور انداز ہے۔ صرف بات کا متن نہیں۔ اس امر میں راشد آند نے استقامت کا ثبوت دیا ہے جس کا زبرد اُن کا سلجھا ہوا ذوقِ شعر اور مزاج کا سلیقہ ہے۔ ممکن ہے کہ یہ سلیقہ اُن کے طبقے کی ایک دین ہو۔ ادھر اُن کی زندگی کے شخصی المیے نے اُن کو زلیست کے ایک نئے رخ کا عرفان عطا کیا۔ زندگی کی منطق جب ہے بسا اوقات عرفان کے لیے بڑی قربانی دینا ہوتا ہے۔ شخصی مسرت عرفانِ زلیست کے لیے بہت کم معاون ہوتی ہے۔ شخصی غم درد مندی کے نئے اور انوکھے اسباب فراہم کرتا ہے۔ خود نوعِ انسان سے درد مندی کا رشتہ استوار کرنے میں شخصی غم بڑا اہم حصہ ادا کرتا ہے۔ ایک آسودہ حال فردِ مرنِ عقلی اور فکری سطح پر انسانی غم کا تصور کر سکتا ہے، غم کا ادراک اس کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ کسی شے کی تنہا کرنے اور اُس کو نہ پاسکے کے غم اور محبوبِ جستی کو کھو دینے کے غم میں کیفیت اور کیفیتِ دونوں کا فرق ہوتا ہے۔ پہلے غم میں بھلاہٹ کا امکان زیادہ رہتا ہے، دوسرے غم میں دردِ مندی کا عنصر

جڑ جاتا ہے اور موضوعیت کا تجزیہ سے حقیقت کی جانب سفر کرتی ہے۔۔۔ مجرد
 موضوعیت ایک تصور ہے لیکن حقیقی موضوعیت ایک تجربہ۔ حقیقی موضوعیت کے
 بغیر طبقاتی شعور بھی عقلی اور فکری سطح پر صرف گردش کرتا رہتا ہے، زندگی کے نئے
 امکانات کی جانب حرکت نہیں کرتا۔ اس نوع کے طبقاتی شعور میں ناداروں
 کے لیے زیادہ سے زیادہ "ترحم" کا (۲۱۲۶) ہذبہ کار قرار رہتا ہے سچی اور
 مخلصانہ درد مندی کا نہیں۔ صدائے تیشہ کی آخری نظموں میں سچی اور مخلصانہ
 درد مندی ابھرنے لگی ہے، ابھی اس کا مرکز 'محبوب کی ذات' ہے لیکن درد مندی
 اگر وہ سچی ہے ایک منزل پر پوری انسانیت کو اپنا مرکز بنا لیتی ہے، ارشادِ آذر
 کے خلوص سے مجھے یہ توقع ہے کہ وہ اس منزل تک یقیناً پہنچ رہے ہیں۔
 جب بات طبقے تک پہنچی ہمارے قومی چاہتا ہے کہ مارکسیت اور فن کے بارے
 میں بھی کچھ گفتگو کی جائے۔ اس لیے بھی کہ مارکسزم ارشادِ آذر کا ذہنی مسلک
 ہے اور اسی نقطہ نظر سے وہ حقیقت کا ادراک بھی کرتے ہیں۔ فنی زندگی میں
 ادراک اور اظہار ساتھ ساتھ چلتے ہیں، انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا گویا
 ناخن کو گوشت سے جدا کرنا ہے۔ صدائے تیشہ کے دیباچے میں انھوں نے
 نقد کے تفصیل سے اس مسئلے پر بحث کی ہے اور اپنے عقیدے کا اظہار ان
 لفظوں میں کیا ہے "شاعر کو مرثیہ زیبِ محفل ہی نہیں، شریکِ شورِ شبِ محفل
 بھی ہونا چاہیے۔" کہنے کی حد تک یہ بات آسان معلوم ہوتی ہے۔ لیکن بات
 اگر شاعر کا عقیدہ بن جائے تو اس کے ادراک حقیقت پر فیصلہ کن اثر تک
 اثر انداز ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک بڑے تماش بین کا ادراک حقیقت ایک
 'شریکِ شورِ شبِ محفل' کے ادراک حقیقت سے بنیادی طور پر مختلف ہوگا۔ ایک
 بڑا تماش بین بھی حقیقت کو متحرک دیکھ سکتا ہے لیکن یہ حدودی نہیں کہ وہ حرکت میں
 شریک ہو۔ جو حرکت میں شریک ہوگا، یا شریک ہونے کے ارادہ رکھے گا اس کی طبقاتی
 کیفیت کا ایک محسوس شاعر کی طبقاتی کیفیت سے مختلف ہو جائے گی۔ حرکت کا

شاہد بھی ایک تشویش کی موضوعی کیفیت کو جنم دے سکتا ہے لیکن اس تشویش میں شخصی موت یا شخصیت کی موت کا اندیشہ شامل نہیں ہوتا۔ شریک شعور میں محفل کی تشویش میں موت صرف ایک امکانی واقعہ نہیں رہتی بلکہ ہر لحاظ مندر لائق رہتی ہے۔ اسی طرح ایک نئے عنصر کی پیدائش کا تصور اول انگز صورت میں ایک معروضی سرسرت کے امکان کی طرف اشارہ کرتا ہے اور دوسری صورت میں نئے کی پیدائش کا امکان 'انفرادی موت کے احتمال کو گوارا بناتا ہے۔

ہے۔ اسی لیے حقیقی وابستگی (ENGAGEMENT-COMMITMENT) کے فن میں موضوعی عنصر شعری خیال اور شعری حیثیت کو زیادہ جاندار بنادیتا ہے۔ اسی بات کو اقبال نے یوں بیان کیا تھا "مجرہ فن کی ہے خون جگر سے نمود"۔ یہ حیاتیات اور VITALITY

یقیناً فن کے دوسرے پسندیدہ عناصر کو کم کر دیتی ہے جیسے ایسا نیت، اظہار کی پیچیدگی وغیرہ ایک یوٹوپائی شعور نہ صرف فنی حیثیت کی حیاتی قوت میں اضافہ کر دیتا ہے بلکہ اس نے یوٹوپیا کو حقیقت بنانے کے جوش اور آرزو سے شاعرانہ شخصیت زیادہ پر غور میں جاتی ہے۔ یوٹوپائی شعور کی بدولت خود اور اک حقیقت متحرک ہو جاتا ہے اور نظر حال سے مستقبل کی جانب رواں ہو جاتی ہے اسی لیے ضروری نہیں کہ وابستگی ہر صورت میں شعر کے لیے رکاوٹ بن جائے۔ اہم بات صرف یہ رہ جاتی ہے کہ شاعر شخصیت کا ایک ہے یا نہیں۔ ایک فن کار کے لیے بھی خود پن (SELFHOOD) اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ ایک عملی انسان کے لیے۔

راشد آذ کی ایک نظم "سیر جنوں خم نہیں ہوا ہے" میں یہ مستقبل روئے نمایاں ہوتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے ایک شخصیت حاصل کر لی ہے۔ مثلاً ان مصرعوں میں:

میں! شمسِ انساں کا کام کرنے لگے ہیں سارا

گر کہانی وہی رہی ہے

دل تمنا ہے زخم خوردہ

ہے چشم احساس اشک افشاں

معاذے غم ہے گلہ گرفتہ

اسید کا ہے نگار سینہ
ہتھیلیاں کشتِ شنگ جیسے
کہ جن پہ چھاؤں کی فصل پک پک کے کٹ چکی ہے
اگرچہ اس ظلم کی کوئی انتہا نہیں ہے
خوشی تو یہ ہے مگر
کہ اب تک

ہر جنون خم نہیں ہوا ہے۔
ابھی یہ ماتم نہیں ہوا ہے

اس دور میں ہر جنون کا خم نہ ہو نا شخصیت کی سب سے بڑی پہچان ہے اور
یوٹوپائی شعور کی علامت۔ اس منزل پر ایک تصورِ حیات سے وابستگی، شاعرانہ وابستگی بن
اجاتی ہے اور اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ شاعر کا ادراک حقیقت صرف ایڈیو لاجیکل نہیں
ہے بلکہ اصلاً یوٹوپائی ہے۔ مارکسزم سے وابستگی دوسلوں پر ہو سکتی ہے۔ ایک سطح
تو "گوداں" پارٹی لائن کی ہے جسے عام طور پر ہمارے ملک میں ترقی پسندانہ
نقصد نظر کہا جاتا ہے۔ دوسری سطح اور زیادہ گہری سطح، انسانی زیرست کے
اور ملک اور عرفان کی سطح ہے۔ اس سطح پر یہ ضروری نہیں ہوتا کہ شاعر ادب
اور فن کے ہارے میں مارکس، "اینگلز"، لینن یا ماؤ کے بیانات سے ہر قسم
پر استفادہ کرتے رہے بلکہ اس کے لیے مارکسزم عرفان حقیقت کا ایک وسیلہ بن
جاتا ہے۔ پہلی سطح پر پارٹی کا شاعر، پارٹی ڈیجری لکھ سکتا ہے اور ظاہر رہے کہ یہ کامزنگ
اور جتو بہدیں اس کا ایک مقام ہے لیکن لفظ "ڈیجری" کسی بھی نہائی انتہا سے بچنا چاہیے
مگر یہ کہ عام طور پر مارکسزم اور فن کے رابطے کے بارے میں گنگو کرتے رہے
حقیقت اور دشمن دونوں اس بات کو فراموش کوجاتے ہیں کہ مارکس اور انگلز
زنہ فن کی فنی حیثیت سے لیاور فن یعنی ادب اور ادب کے سرچشموں یا فنکاروں سے
بحث کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ یعنی ضروری ہے اور اس اور انگلز کی

یہ بحث تاریخِ تجلیات میں بڑی اہمیت رکھتی ہے ادب اور فن بہر حال انسان کے
 تمدنی کچھ کا ایک شعبہ ہیں اور انسان کے شعور ذات کا اظہار۔ انسان کا شعور
 ذات تاریخ سے اتنا بے نیل نہیں رہتا جتنا کہ تصوف پسند باور کرتے ہیں۔ مارکس
 اور اینگلز کے پیش نظر یہ سوال تھا فن کا سرچشمہ ہیگل کے مطابق SPIRIT
 (جو فن غیزت اور انگریزی لفظ SPIRIT کا ترجمہ روح کہاں ہم موزوں
 ہے یہ ایک اہم سوال ہے۔ روح کو اس کے اصلی مفہوم میں لیا جائے تو غیر
 موزوں نہیں) کی زندگی اور اس کی تخلیق ہے یا مادی تاریخ انسان کی کچھ۔ مارکس کے
 نزدیک خود زندگی کے روحانی عناصر (مارکس خالص یورپی روایت کے مطابق غرضانہ اور
 کچھ روحانی یا SPIRITUAL PROCESS کے نام سے یاد کرتا ہے) ایسے
 مظاہر ہیں جو انسان کی واقعی معاشی، تاریخی زندگی سے ابھرتے اور اس سے
 متعین ہوتے ہیں، لیکن اسی مقام پر رک جانا خود مارکس اور اینگلز کے الفاظ میں
 مارکسزم کو سب کو دینا (VULGARIZE) ہے۔ مارکس اور اینگلز نے بار بار اس
 امر کی وضاحت کی ہے کہ معاشی بنیاد اور بالائی عمارت کی مختلف سطحوں کے درمیان
 رابطہ ایک ہی نوعیت کا نہیں ہوتا۔ مثلاً معاشی بنیاد اور سیاست اور قانون
 میں رابطہ نسبتاً قریبی ہو گا لیکن معاشی بنیاد اور روحانی مظاہر کے درمیان رابطہ اتنا
 راست اور قریبی نہیں ہوتا۔ روحانی مظاہر جیسے مذہب، فلسفہ اور فن جو مارکس کے
 الفاظ میں "آسمانوں کو چھونے لگتے ہیں" (WHICH STILL HIGHER IN)
 SPACE) اپنی بنیاد سے دور جاسکتے ہیں اور ان کی حرکت اور ارتقا کے خود
 مختار قوانین عالم وجود میں آجاتے ہیں۔ سماجی شعور کا ارتقا خود اپنی ایک منطق
 رکھتا ہے۔ اور تحریروں اور خصوصاً ترقی پسند تنقید میں سماجی شعور کو عام طور پر
 مصالح کے شعور کا مرادف تصور کیا جاتا ہے حالانکہ مارکس اور اینگلز کے فلسفے
 میں CONSCIOUSNESS OF SOCIETY-SOCIAL CONSCIOUSNESS کے
 معنی نہیں بلکہ شعور کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ

انسانی شعور اپنی لامہیت میں سماجی یا عمرانی شعور ہے اسی بات کو اس مشہور بیان میں ضبط کیا گیا ہے۔ شعور وجود یا BEING کا منبع نہیں ہے بلکہ وجود شعور کا سرچشمہ ہے اور تاریخ سے مربوط بھی مارکسزم کا بنیادی تصور ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مارکس اور اینگلز نے سرے سے آرٹ کی خود مختاری یا AUTONOMY کی مخالفت نہیں کی ہے بلکہ علی بنیاد پر آرٹ کے ماضی کی تشریح کرتے ہوئے اس کی اعلانیٰ خود مختاری کی لامہیت کو تسلیم کیا ہے۔ اس اعلانیٰ خود مختاری کے نظریے کی بدولت مارکس کے لیے یہ اچھے کی بات نہیں تھی کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے جرمنی جیسے صنعتی لحاظ سے پسماندہ علاقے میں کانٹ، فنٹے، ایگل، گوتے اور ہائیچے جیسے لوگ پیدا ہو سکے۔ مارکس اور اینگلز کا یہ اصرار بے جا نہیں کہ ان مفکروں اور ادیبوں کو بہتر طرز پر سمجھنے کے لیے ان ملکوں کی عام تمدنی اور سماجی زندگی کا مطالعہ ضروری ہے۔ اس لیے کہ ادب اور نظریہ بہر حال ایک تمدن میں پیدا ہوتے ہیں۔ یہ سمجھا غلط ہو گا کہ مارکس نے ادب اور فن کو تمدن کے ماتحت کر دیا (REDUCED) بلکہ ان کے حیاتی ربط کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔ یہ یورپی فلسفیانہ مزاج کی ایک اہم ارتقائی منزل ہے۔ یورپی مزاج کے لیے تاریخ ایک اہم بلکہ ایک منزل بہر (ہیگل) اہم ترین اصول رہی ہے۔ (یہ دوسری بات ہے کہ مشرق میں تاریخ نے ابھی تک پوری طرح جنم نہیں لیا ہے یہاں صرف ابدی حیات ہے یا ابدی فنا۔ ہمارے تمدن میں اقبال کی لامہیت اس لیے بھی ہے کہ اس نے پہلی بار اس یورپی روایت کو اپنے ذہن اور فکر کا ایک جزو بنایا۔ یہ صرف اقبال کی دین ہے کہ تاریخ کا اصول اہم واجب اور تمدن میں رواج پاسکا) مارکس کا بڑا کام نہ یہ تھا کہ اس نے تاریخ کی واقعی حرکت کو انسانی تمدن کے لیے ایک کلیہ تصدیق کیا بلکہ مارکس نے یورپی فکر میں تاریخ ایک اہم ترین اصول بن جاتی ہے اور انسانی لامہیت کو متعین کرتی ہے۔ عصری شعبہ نے اس امر کو تقریباً تسلیم کر لیا کہ انسانی لامہیت انسانی تاریخ سے الگ کئی مخصوص حیثیت نہیں رکھتی۔ انسانی لامہیت نئی گولتی

اور ترقی کرتی ہے اور زندگی کو بدلنے کے اسی عمل میں انسان خود اپنے آپ کو بدلتا رہتا ہے۔ یعنی انسانی شعور کی تبدیلیاں، انسانی تاریخ کی تبدیلیوں کا اظہار ہیں۔ ادب اور فن کے مختلف ادوار بھی مجھڑے کے طور پر ظہور میں نہیں آتے بلکہ کلچر کی عالم تبدیلی کا تخلیقی اظہار ہوتے ہیں۔ اگر RARHABL نے مسیح کی طہولیت اور مریم کے موضوع کو ایک نئے انداز سے پیش کیا تو وہ دراصل ایک نئے ابھرتے ہوئے انسانیت پروردن کا اثر تھا۔ اس طرح مارکس نے ادب اور فن کو انسانی تاریخ اور تمدن سے مربوط کرنے کی کوشش کی لیکن خود اس نے ادبی تنقید کے کوئی اصول وضع نہیں کیے۔ ٹرائسکی نے اپنے ادبی دور میں یہ لکھا تھا کہ مارکسزم کے طریقے ادب کے طریقے نہیں ہیں۔ "یا" حرف مارکسزم کے اصولوں سے یہ بات طے کرنا ٹھیک نہیں ہو گا کہ فن کے کن نمونوں کو رد یا قبول کیا جائے، فن کے کسی بھی نمونہ کی فن کے قانون ہی سے تنقید کی جانی چاہیے۔ مارکسزم اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ کیوں اور کس بنا پر تاریخ کی ایک خاص منزل پر آرٹ کا ایک نیا رجحان ابھرا یا دوسرے لفظوں میں وہ کونسی قوتیں تھیں جنہوں نے اس نئے رجحان اور اس نئے فن کا راز منظر کا مطالبہ کیا تھا؟ (PROTSKY - LITERATURE AND REVOLUTION) اسی طرح پلے خاؤف نے زیادہ گہرے انداز میں اس بات کو جاننے کی کوشش کی کہ کیوں ایک خاص دور میں فن برائے فن کا رجحان پیدا ہوتا ہے اس کے خیالی میں یہ اس وقت ہوتا ہے جب فن کار اور اس کے سماجی ماحول میں ایک عدم توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح وہ ادب کے انادی تصور کے دونوں رخ پیش نظر رکھتا ہے ایک ہارناہ نظام میں بھی تصور ادب کو مکرانوں کے مفاد کا تابع بنا دیتا ہے۔ پلے خاؤف کے نزدیک ادب اور فن کا سرچشمہ انسان کی وہ ذہنی فعلیت ہے جس سے وہ CONTEMPLATIVE FACULTY کا نام دیتا ہے۔ یہ نظریہ مارکسزم کی بگڑی ہوئی صورتوں میں ایک اہمیت رکھتا ہے۔

پلے خاؤف نے ایک خاص تاریخی دور میں "پرائی ادب" کا نظریہ پیش کیا۔ اس کا خلاصہ

ہرگز یہ نہیں تھا کہ تمام ادیب کو پارٹی انگریزوں کا تابع بنا دیا جائے۔ خود نہیں بلکہ اپنی پاکستانی
 موسیقی اور ادب کا شیعہ بنائی تھا اور پارٹائی کا مذاق۔ ان روش پر پہلو دینے کے باوجود صرف
 ایک اہم بات جو یاد رکھنی ہے وہ یہ ہے کہ عام طور پر کسی ادبی نقطہ نظر حقیقت
 پسندی کی جانب مائل رہا، یہی اس نقطہ نظر کی طاقت بھی ہے اور یہی اعتقاد پر
 کے لیے ایک رکاوٹ بھی۔ حقیقت پسندی پر یک طرفہ اصرار کا نتیجہ تھا کہ بیسویں صدی
 کے اوائل میں مارکسی نقاد CUBISM کی فن کارانہ طاقت اور اس کے انقلابی
 امکانات کو محسوس نہ کر سکے۔ اسی طرح آج نئے ناول کے فن کے ادبی انقلابی
 امکانات کا اندازہ کرنے میں یہ ناکام ہیں۔

اردو ادب میں جادیدیت اور ترقی پسندی کی گمراہ کن بحث اسی ذہنی بے بسی
 کا نتیجہ ہے جو ان دونوں مکاتب میں مشترک ہے۔ اسی نزاع کا کھوکھلا پن واضح
 ہو جاتا ہے اگر ہم اردو شاعروں سے ہٹ کر مغربی روایت میں پہنچ جائیں، مثلاً
 'زودا' بیسویں صدی کا شاعر ہے مارکسی ہے اور اس لحاظ سے ترقی پسندیت سے
 ترقی پسند ہے لیکن مغربی ادب میں جدید رجحان کا بھی نمائندہ ہے۔ اراگون فرانس
 کے ادب کا ایک تسلسل ہے اور اسی روایت میں ہا معنی ہے مادہ میں جدید ہونا،
 ترقی پسندی کی نفی ہے اور نہ ضروری طور پر اس کا اثبات اور نہ جدیدیت لازمی طور پر
 ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ آج ن. م راشد جدید بھی ہیں اور ساتھ ہی تیسری دنیا کی
 آواز بھی۔ جدیدیت، ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے ایک نئے دور کی
 تلاش تھی خود ایک ہی شاعر کے مختلف ادوار میں اس تبدیلی کے نمونے ملتے ہیں۔
 بانگ درا سے ایلے جبریل تک اقبال کا شعری سفر ان کے IDIOM کی تبدیلی کا دور
 ہے۔ مضمون کی نوعیتوں، گزشتہ جی جہاں نثر اور شاعری کے درمیان اور آخری دور کا نظم
 'سنا' 'کافرق' اتنا نظر پاتی نہیں ہے جتنا IDIOM کی تبدیلی کا فرق ہے۔
 یہاں عرض کرنا ہے کہ مارکسزم حقیقت کے ادراک اور عرفان کا وسیلہ یا
 ہے IDIOM کی تبدیلی کے باوجود لیکن IDIOM کی اس تبدیلی میں

شعوری یا شعری طور پر حقیقت کی تبدیلی بھی مڑی ہوئی عین حقیقت کی تبدیلی
 نظر سے لکھنے کی تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس امر کی علامت ہے کہ حقیقت اور موضوع کا رابطہ
 بدل گیا ہے۔ فن کا راز یہ حقیقت پسندی کی ایک حد ہے یعنی حقیقت کے فن کا راز
 اور آگ میں INTERIORIZATION کا عمل جاری رہتا ہے اگر یہ عمل نہ ہو اور نری
 حقیقت پسندی رہے تو شاعر خطیب بن جاتا ہے۔ ترقی پسندی کے دوسرے دور کی شاعری
 کا تصور شاعروں کا مارکسزم نہیں تھا بلکہ ان کا خطیبانہ انداز تھا۔ عصری سمیت
 اور اس کا آفریدہ IDIOM اس خطابت کے مغایر ہے۔ جدید شاعر کا حقیقی پہلو یہ
 ہے کہ خطابت کا عنصر کم ہوتا جا رہا ہے، یہ ادب کی جدلیات ہے۔ ادب میں منفیت —
 NEGATION کا عنصر خارج سے نہیں آتا بلکہ خود ادب کے اندر جنم لیتا ہے۔

جب میں نے اپنے معیار سے راشد آذر کی نظموں کو پڑھا تو میں نے یہ محسوس کیا
 کہ جہاں نفس آذر میں راشد پر ایک جذباتی مصومیت طاری تھی اور بات کہنے کا
 انداز ساحرانہ خطیبانہ تھا، صدائے تیشہ میں وہ اس جذباتی خطابت سے
 آزاد ہونے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اب حقیقت انھیں زیادہ گہری متنوع اور پیچ
 نہ پیچ نظر آتی ہے۔ بنیادی طور پر وہ مارکسی ہیں یعنی حقیقت کے خارجی اور داخلی
 دونوں پہلوؤں کو مساوی اہمیت دیتے ہیں لیکن روایتی ترقی پسندوں کی طرح
 ہمیشہ ایک سطری بجائی نقطہ نظر سے تاریخ اور اپنے دور کا مشاہدہ نہیں کرتے۔
 اسی لیے انسان کے درد و کرب میں بھی برابر کے شریک رہنے کے لیے تیار
 ہیں۔ مثلاً ان کی نظم سرحد کا یہ آخری حصہ،

”میں ایسی ناخوشیت زدہ زندگی کے میلے سے اپنی شخصیت بچا کر
 محمد اپنے شانوں پہ اپنا سلوہ سر لیے تم سے حرفِ خلاص چاہتا ہوں“

اگر تم نے چاہتی ہو

میں تم سے شکوہ کی بھیک مانگوں
 نہیں، یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا
 یہ میری سرحد ہے، اس سے آگے
 مرے لیے صوف خود کشی ہے (سرحد)

یا
 کہاں ہیں آخر چڑیاں ہماری
 یادوں کا مستقبل کیا ہے
 میں بھی اپنی
 پھیلی عکرمانی کے اندھے غاروں میں
 پھینک آیا ہوں
 اور بیٹھا اب سوچ رہا ہوں
 مستقبل کا
 مانی کے اندھے غاروں سے
 کیا رشتہ ہے (خلا)

یا
 میں کبھی گردِ بقیں کے پیچھے
 آنکھیں نہ اٹاؤں انوں کا منہ نہ بولی دوڑتا ہوں
 کبھی مایوسی کی دیوار سے ٹکرا کر
 بیٹھ جاتا ہوں کہ دم بھر کو خدا سستاؤں
 اور بھر گردِ بقیں کے پیچھے
 دوڑنے لگتا ہوں تسکینِ گماں کی خاطر
 (گردِ بقیں)

یہ تمام اشعار کی شکست و زحمت کی بات ہے اللہ نہ عمرِ ماہر کی حکایت ہے

نظریہ یا شعری طور پر حقیقت کی تبدیلی بھی بڑی حد تک انشا خدا ہوتی۔ حقیقت کی تبدیلی
 فکر کے لحاظ سے کی تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس امر کی علامت ہے کہ حقیقت اور موضوع کا ربط
 بدل گیا ہے۔ فن کا رانہ حقیقت پسندی کی ایک حد ہے یعنی حقیقت کے فن کا مانہ
 ادماک میں INTERIORIZATION کا عمل جاری رہتا ہے اگر یہ عمل نہ ہو اور نئی
 حقیقت پسندی رہے تو شاعر خطیب بن جاتا ہے۔ ترقی پسندی کے دوسرے دور کی شاعری
 کا تصور شاعروں کا آرکسٹرم نہیں تھا بلکہ ان کا خطیبانہ انداز تھا۔ عصری حسیت
 اور اس کا آفریدہ IDIOM اس خطابت کے منافی ہے۔ جدید شاعر کا منفی پہلو یہ
 ہے کہ خطابت کا عنصر کم ہوتا جا رہا ہے، یہ ادب کی جدلیات ہے۔ ادب میں منفیت —
 NEGATION کا عنصر خارج سے نہیں آتا بلکہ خود ادب کے اندر جنم لیتا ہے۔

جب میں نے اپنے معیار سے راشد آذر کی نظموں کو پڑھا تو میں نے یہ محسوس کیا
 کہ کہانی نفس آذر میں راشد پر ایک جذباتی معصومیت طاری تھی اور بات کہنے کا
 انداز ساحرانہ خطیبانہ تھا۔ ”صدائے تیرہ“ میں وہ اس جذباتی خطابت سے
 آزاد ہونے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اب حقیقت انھیں زیادہ گہری متنوع اور پیچ
 نہ پیچ نظر آتی ہے۔ بنیادی طور پر وہ مارکسی ہیں یعنی حقیقت کے خارجی اور داخلی
 دونوں پہلوؤں کو مساوی اہمیت دیتے ہیں لیکن روایتی ترقی پسندوں کی طرح
 ہمیشہ ایک سطحی رجائی نقطہ نظر سے تاریخ اور اپنے دور کا مشاہدہ نہیں کرتے۔
 اسی لیے انسان کے درد و کرب میں بھی برابر کے شریک رہنے کے لیے تیار
 ہیں۔ مثلاً ان کی نظم ”سرد کا یہ آخری حصہ“

”میں ایسی نا شخصیت زدہ زندگی کے میلے سے اپنی شخصیت بچا کر
 خود اپنے شائقوں پہ اپنا سلیوب سرلیختم سے صرف خلاص چاہتا ہوں“

اگر تمہیں چاہتی ہو

میں تم سے شکوہ کی بجائے مانگوں
 نہیں، یہ مجھ سے نہ ہو سکے گا
 یہ میری سرحد ہے، اس سے آگے
 مرے لیے صوف خود کشی ہے (سرحد)

یا
 کہاں ہیں آخر میں ہماری
 یادوں کا مستقبل کیا ہے
 میں بھی اپنی
 پھیلی عر کو مانی کے اندر سے غاروں میں
 پھینک آیا ہوں
 اور بیٹھا اب سوئچ رہا ہوں
 مستقبل کا
 مانی کے اندر سے غاروں سے
 کیا رشتہ ہے (خلا)

یا
 میں کبھی گردِ یقیں کے پیچھے
 آنکھیں ملتا ہوا دیوانوں کے مانند یونہی دوڑتا ہوں
 کبھی مایوسی کی دیوار سے ٹکرا کر
 بیٹھ جاتا ہوں کہ دم بھر کو ذرا سستا ہوں
 اور بھر گردِ یقیں کے پیچھے
 دوڑنے لگتا ہوں تسکینِ گماں کی خاطر
 (گردِ یقیں)

اتحاد کی شکست اور محنت کی بات ہے اللہ دے عمرِ حاضر کی شکست

بلکہ اضطرابی دور میں ایک مضطرب شخص کی اقدار کی بازیافت کی داہرا جستجو ہے۔
اس نظم اور اس طرح کی بعض اور نظموں میں راشد آذر کے لہجہ کا وقار اور ایک غم
آئیں تضاد کش بن جاتی ہے۔ یہ ایک اچھی اور خوش آئند علامت ہے کہ
راشد آذر نے بعض نظموں میں نرم اور دھیمی رفتار سے حرکت والے الفاظ کا انتخاب
کیا ہے۔ مثلاً ان کی نظم اور صوری کہانی اس کی ایک اچھی مثال ہے۔

ایک نظم میں راشد آذر نے ایک نئے اور خالص عصری مسئلے کو پیش کیا ہے
سائنس کی تیز رفتار ترقی نے جہاں اعضا کی تبدیلی کو ممکن بنا دیا ہے وہیں ایک
نیا جہد باقی مسئلہ بھی پیدا ہو گیا ہے، اور یہ مسئلہ ہے انسان کی اپنی عینیت یا
IDENTITY کا۔ ہم مرث حافظہ سے عمارت نہیں ہیں ہر چند کہ یہ ہماری اصلی عینیت
کا محافظ ہے ہمارا اپنا جسم اور جسم کے اعضا ہمارے نفس سے گہرا ربط رکھتے ہیں۔
یہ خیال کہ یہ آنکھ جس سے میں اب دیکھ رہا ہوں میری نہیں تھی، ایک عجیب قسم
کی جذباتی کیفیت پیدا کر سکتا ہے۔ راشد آذر اس ہیبت ناک مستقبل کا
تصور کرتے ہیں جب انسانی دماغ بھی بدلا جاسکے گا۔ اس نظم سے راشد کی ذہنی
وہمگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اب وہ سائنس کی ترقی سے پیدا ہونے والے انسانی
مسائل کا بھی ادراک کرتے ہیں اور بڑی ترقی کی پرستش نہیں کرتے۔
DEHUMANIZATION کے بھیانک امکانات، جدید سائنس اور ٹیکنالوجی
کی نئی پیداوار ہیں اور انسانی عینیت کا مسئلہ (اعضا کی تبدیلی کے بغیر بھی) آج
جتنا شدید ہے شاید کبھی نہیں تھا۔

نظموں کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک بات کھٹکتی تھی راشد آذر اپنے خیالات
اور احساسات کو قاری تک پہنچانے کا خاصا اہتمام کرنے کی کوشش کرتے ہیں
جس سے قاری اور شاعر کا رشتہ متعین ہو جاتا ہے۔ شاعر کا قاری کے ساتھ اس
طرح کا رابطہ شاعر کے لیے مناسب نہیں ہوتا سوائے اس کے کہ شاعر کا مقصد
صرف قاری کے جذبات کو ابھارنا ہو اور اسے فوری آمادہ عمل کرنا ہو۔ ظاہر ہے کہ

راشد آذر کی شاعری کا یہ مقصد نہیں۔ ہو چکا اور پہلے ایک ایسے باب کو جنم دیتا ہے جس کی وجہ سے شاعری شاعر تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے۔ اس سعی میں شاعری بھی اپنے آپ کو کھد یافت کو تا ہے۔

اس مجموعے میں چند غزلیں بھی شامل ہیں اور ان کے مطالعہ کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا کہ راشد آذر کی شاعری کا یہ اگلا قدم ہو گا یہ صرف شعری تکنیک کا سوال نہیں ہے جو شگوار الہام اور اک حقیقت کی اس منزل پر پیدا ہوتا ہے جہاں شاعر حقیقت کو زیادہ سے زیادہ درونیت عطا کرتا ہے۔ حقیقت کا شاعرانہ عرفان، سائنسی یا محکماتہ عرفان سے مختلف ہے اور حقیقت کا درونی عرفان، مارکسزم کے خلاف نہیں ہے کیوں کہ یہ ضروری نہیں کہ اس عرفان کا نتیجہ اچلی بات میں مصوری ہو۔ مارکسزم سے پیدا ہونے والا شعری رویہ، اصل میں انسان کے وجود میں اس کے چھاتی ایسے اور مستقبل کے ممکن طریقے سے بے نیازی کے خلاف ہوتا ہے انسان اور کائنات اور فرد اور جماع میں ایک متحرک رابطہ کی تلاش مارکسی ذہنی رویے کا نصب العین ہے اور یہی راشد آذر کی شاعری کی اساس ہے۔ اس لیے راشد آذر کے پیچھے میں دو غم گساری نظر آتی ہے جو ترقی پسند شاعروں کی پچھلی نسل کی شاعری میں مفقود ہوتی جا رہی ہے۔ اب ان آسودہ حال شاعروں کے پاس کبھی بھی ایک جذباتی رو نظر آ جاتی ہے جو ہر حال میں غم گساری سے مختلف ہوتی ہے۔ راشد آذر نے عوام کے ساتھ کبھی گہرا جمالی رابطہ قائم نہیں کیا اور شاید اسی لیے ان کے اور عوام کے درمیان رابطہ میں کسی BAD FAITH کا اثر نظر نہیں آتا۔ ان کے عقیدے میں کبھی ایسا بھرائی نقطہ نہیں آیا جہاں انھیں اپنے آپ سے اور اپنی فکر سے وحشت محسوس ہوتی اسی لیے ان کے جذبہ غم گساری میں ایک خلوص پرور مصومیت ہے۔ ان کا خلوص شفاف ہے اسی بنا پر وہ دل کی بات کہہ جاتے ہیں۔ اس مجموعے میں کئی ایسی نظمیں ہیں جن میں تجربہ اور اظہار ایک وحدت بن جاتے ہیں اور اظہار کا سلیقہ تجربے کی وقعت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ ظلاً، گردِ یقین، سرحد، آسیب، مسافر، ایک نظم سر جنوں غم نہیں ہوا ہے، اچھوری کہانی، عقلِ تیار، ۶۷، دو افسانے، قرین اور غلط

ایسی نظمیں ہیں جو راشد آذر کے شعری سلیقے کی گماہی دیتی ہیں۔ ان میں علم گساری، علوم اور انسان سے تعلق خاطر نمایاں ہیں اور ان کا اہم پسلی جذباتیت اور خطابت سے پاک ہے لیکن ساتھ ہی چند ایسی بھی نظمیں ہیں جو مجموعی طور پر ان سے مطابقت نہیں رکھتیں جیسے طفل معصوم، بازار میں موت یک رہا ہے، درمیں بلبلے اور نئی نسل۔ ان نظموں کا تصور ان کے موضوعات نہیں ہیں۔ بلکہ ان کی جذباتیت ہے۔ ان میں ترقی پسندی کے گزشتہ دور کی آواز سنائی دیتی ہے۔ راشد کی آواز اب مختلف طور ہی ہے اور سنجیدہ۔ ان نظموں کا ذکر ویسے ضروری نہیں تھا لیکن تبصرہ نگاری کے آداب کی خاطر ان کی طوط اشارہ کرنا پڑا۔ کوئی موضوع ایسا نہیں ہے جو شاعر کے لیے موزوں نہ ہو۔ مثلاً ان کی ایک نظم ”دشمن کا موضوع وقتی ہے لیکن انسان کی موضوعی تبدیلی کا ایک موثر اظہار ہے۔

اب راشد کے شعری تجربے کا میدان وسیع نظر آتا ہے۔ نئے تجربات کے لیے انھیں ایک نئی زبان کی تلاش بھی ہے فن کے ساتھ ان کی والہانہ وابستگی اس بات کا یقین دلاتی ہے کہ بہت جلد ان کا فن تجربے اور اظہار کی اس وحدت کو حاصل کرے گا جو شعر کا نصب العین ہے۔

یہ دو آنکھیں

حقیقت لوگ کیا جانتیں
کہ میں تیرے جنوں میں آج تک
بجنوں بنا کیوں پھر رہا ہوں

میں اپنے مات 'دن' ابد دو پہر کو
حکیم 'دل' ذہن میں تقسیم بھی کر سکتا ہوں
یہ دو آنکھیں لیے دن رات تیرے پھر رہا ہوں
یہ دو آنکھیں جواب تک تیری آنکھوں کے فاصلے میں
الف بلی کے افسانے کا انسوں یاد کرتی ہیں
ان آنکھوں کو
تری زطوں کے باطل افسانوں کا راجہ
وہ ابرو وہ چہرہ
یاد ہے لب لبک

یہ آنکھیں لاشِ انجمن کی ہو گئیں
اب ان آنکھوں سے کیا ہو سکتا ہے

لفظوں کی زندگی

شام کشتی نہیں میں کاٹ دیا کرتا ہوں
چاند کی کرفوں میں تالاب کی موجیں گن کر
اور سہرات گزر جاتی ہے
اور پھر دن بھی ٹکل آتا ہے
میں تری قبر سے ہوتا ہوا دفتر کو چلا جاتا ہوں
فائیس کھول کے الفاظ کا منہ کھلتی ہوں
کہتے بے معنی ہیں الفاظ نہ جذبات نہ رنگ
انہی الفاظ پہ ہے ساری شہادت کی اساس
اور جو لفظ ترے منہ سے نکلتے تھے کبھی
آج وہ دفن ہیں احساس کی پہنائی میں
اور میں سوچ رہا ہوں کہ مری سمت کو کہتے دن ہیں

اور بھی لوگ ہیں جو میری طرح بے مقصد
زندگی کاٹ دیا کرتے ہیں
اور مرنے ہیں تو سب کہتے ہیں بچارہ شریف آدمی تھا
کہتے بے معنی ہیں الفاظ نہ جذبات نہ رنگ
اور جو لفظ ترے منہ سے نکلتے تھے کبھی !

یادوں کا مقبرہ

مری جوانی مجھے اب بھی یاد کرتی ہے
 وہ رنگ ڈسنگ، وہ سچ دج، وہ ہانپن، وہ وقار
 وہ سحر تھا کہ کبھی دن کو رات کہہ دیتا
 تو لوگ چاند ستارے بھی دیکھ لیتے تھے
 نظر اٹھاتا تو جھکتی تھیں خود بخود نظریا
 وہ ورور، وہ تب و تاب وہ تہادت تھی
 مجھے چراغ جلاتا تھا اپنی آنکھوں سے
 اند آج اپنے ہی چہرے سے غوث کھاتا ہوں
 پڑے نظر جو کبھی آئینے پہ بھولے سے
 تو ڈر کے اپنی نظر سے نظر چراتا ہوں
 دکھتا چاند، چمکتے ستارے شاہد ہیں
 تمہارے ساتھ جوانی بھی دفن کی میں نے
 اور آج انہی ہی یادوں کا مقبرہ ہوں میں

قطعات

یہ وقت عجب ہے کہ ہر چیز میں گئی مجھ سے
مجھے تمہاری بھی یادوں پہ اختیار نہیں
میں سوچتا ہوں یہ منزل ہے کونسی کہ مجھے
تمہارے لٹ کے آنے کا انتظار نہیں

ہم اپنے عشق کی خامی پہ روئے
سکون دل کی ناکامی پہ روئے
اگر روئے بھی ہم چپ کر جہاں سے
تمہارے غم کی بدنامی پہ روئے

تمام مطلع دنیا پہ اک اُٹا سی ہے
تمہارے بعد مری زندگی سزا سی ہے
اسی زمین تمنا میں بیج بوسے تھے
بھی زمین مرے آنسوؤں کی پیا سی ہے

وہی کوہِ تھلہ ساتھ میں
 گولے تھے گئی لے خوشی سے
 اسی چھوٹے سے کرے کراکیلا
 میں تک سے تک رہا ہوں ناشی سے

ملیا شوقِ غم بھی ہے خوشی بھی
 جتنے علم تھا ہے ہے بسی بھی
 جب تک غم نہ ہو گدا گدا ہے
 تیری ہی ہے ہے ہستی بھی

پہلے کس سے کیا گیا کچھ گیا ہوں
 وہ کہتے ہیں کہ وہ گیا ہوں
 حقیقت یہ ہے کہ یہ ہے نہیں
 اندھیرے میں کیا لہ رہ گیا ہوں



**Relax !
have a Charminar**

CHARMINAR

میر اور میریات

(مصدر آہ)

اردو شاعری میں میر تقی میر کو سب سے محترم اور مستند شاعر مانا جاتا ہے۔ اگر وہ اردو کے سب سے بڑے شاعر نہ مانتے جائیں تب بھی انھیں اردو کے عظیم ترین شعرا میں شمار کرنے پر ہر صاحب ذوق مجبور ہے۔ میر کی عقیدتی سے انکار ادب و شعر سے بے پھرہ ہونے کا ثبوت سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کے باوجود ہمارے ادب کی کم توفیق ہے کہ ہم نے اب تک اپنے اس عظیم شاعر پر اتنی توجہ نہیں کی جس کا وہ مستحق ہے۔ غالبیات اور اقبالیات تو ہمارے حقیقی و تنقیدی ادب کی خاصی نمایاں شاخیں بن چکی ہیں مگر یہ بات ہنوز مرحلہ آغاز میں ہے۔ ممکن ہے ہمارے محققین و ناقدین بھی کسی عنوان سے میر صدی کا انتظار کر رہے ہوں۔ کیوں کہ ہمارے یہاں یہ طریقہ عام ہے کہ جب کسی شاعر کی صدی منائی جاتی ہے تب ہی اُس پر توجہ کی جاتی ہے اور پھر اُسی کو سب سے بڑا شاعر ثابت کرنے میں پوری کوششیں صرف کی جاتی ہیں۔ غالب کی طرف داری سنن جمی کا سیار ہو یا نہ ہو، میرنا شناسی یقیناً سنن ناہمی کا ایک ثبوت ہے۔ میر کو پڑھنے اور سمجھنے اور حمد کو اُن سے ہم آہنگ کرنے کے لیے جس کھلی ہوئی شخصیت، کشادہ ذہن اور درمندولی کی ضرورت ہے شاید اس سے اردو کے محققین کم ہی فیض یاب ہو سکیں۔

آپ بیانات کی روشنی کو ہماریوں کی ادبی تحقیق دیکھنے والوں نے میر صاحب کی غلط بیانیوں، خود ستانی، دوسرے شعرا پر ان کی سخت تنقید وغیرہ کی توہم خود غم شریک کر تودیک کی ہے مگر کسی نے محمد حسین آزاد سے آگے تحقیق و تفہیم میں ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھایا۔ ڈاکٹر صفدر آہ اس لحاظ سے ہماری تحسین کے مستحق ہیں کہ انھوں نے اس فراموش کردہ تحقیق شاعر پر توجہ کی۔ وہ پچھلے تیس ہفتیس برس سے میر پر کام کر رہے ہیں۔ میر پر ان کی اور اردو کی پہلی مستقل تصنیف آج سے تقریباً چالیس سال پہلے ۱۹۳۴ء میں "فلسفہ میر" کے نام سے شائع ہوئی تھی۔ صفدر آہ کو اپنی اس مقبول عام تصنیف کی فروگزاشتوں کا احساس تھا جو بجائے خود بڑی بات ہے۔ اس کی تلافی کے لیے خود انھوں نے ہی برس برس کاوش و تحقیق کر کے "میر اور میریات" کے عنوان سے وہ تمام مواد یکجا کر دیا ہے جو میر کی شخصیت اور شاعری کے متعلق اب تک ادبی تحقیق میں صرف آخر کا درجہ رکھتا ہے۔

اب تک خواجہ احمد ندوی کی کتاب "میر تقی میر۔ عہد اور شاعری" اپنی نوعیت کی سب سے مستند کتاب سمجھی جاتی تھی۔ قاضی عبدالودود کے سیکڑوں تحقیقی نوعیت کے اعتراضات کے باوجود میر پر مستقل تصنیف ایسی تھی جس کا میر کے مطالعہ کے سلسلے میں حوالہ ناگزیر تھا اور ہے۔ صفدر آہ نے نہ صرف خواجہ احمد ندوی کی چند فروگزاشتیں بلکہ قاضی عبدالودود کے میر اور میریات کے غلطیوں کی تصحیحی اعتراضات کا بھی ثبوت نگاہی سے جانچ لیا ہے۔ میر کی زندگی اور حالات کے متعلق معتبر مواد کی خدمت دستیابی کی صورت میں میر کی خود نوشتیں پر اعتبار نہ کرنا تو تحقیق سے انصاف ہے نہ سخن نہیں کا تھا۔ ان ادوار کی تحقیق کو ہماریوں پر امراتن ہماری تحقیق میں عام حسیں ہو گیا ہے کہ ہر شخص محض اپنے اپنے آراء کی جھلکا دے کر اپنے آپ کو اپنے حق کی اس قدر بکھاتا ہے۔ صفدر آہ نے اپنی بھرپور جان کے ساتھ ان ادوار کے بیانات کے خلاف باوثوق کتابت کرنے میں تحقیق سے کام لیا اور ان

کے معرضین کی "ڈان کو مرکز تک ہم پسندی کا انحصار کے ساتھ تحقیق و تنقیدی جائزہ لیا ہے۔" میر اور میریات "سلیہ حصہ" اس کتب کا حاصل ہے۔

مصدقہ آہ نے میر کے خاندان، مولد، آباء و اجداد، تعلیم، عشق، مذہب اور کردار کے متعلق تمام ممکن الحصول مواد اکٹھا کر کے ادب کے ناقدین و اساتذہ کی قابل لحاظ خدمت انجام دی ہے۔ انہوں نے ذکر میرؒ کی روشنی میں میر کی شخصیت اور وجد کو سمجھنے کی جو کوشش کی ہے وہ اپنی نوعیت کی پہلی اور بہت کامیاب کوشش ہے۔ ان تحقیقات کے لیے انہوں نے خود میر کے کلام اور تصانیف سے ناقابل تردید شواہد فراہم کیے ہیں۔ اس طرح بہت سے ایسے تصنیفات و مفروضات جو برس برس سے میر سے متعلق عام تھے ان کی نہ مرن تردید ہوئی ہے بلکہ ہم اس تصنیف کی روشنی میں میر کو زیادہ وضاحت کے ساتھ سمجھ اور سمجھا سکتے ہیں۔

کتاب کا دوسرا حصہ میر کی شاعری کا تنقیدی جائزہ ہے۔ پہلا حصہ مصنف کی چالیس سالہ کاوش کا نتیجہ ہے اور اس لحاظ سے بہت وقیع بھی ہے۔ میر تقی کے سلسلہ میں مصنفؒ کی پہلی تصنیف کو جو اہمیت حاصل رہی ہے اُسے دیکھتے ہوئے میر شاہی کے سلسلہ میں ان کی شعری تنقید کو بھی کس طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ دوسرا حصہ پہلے کے مقابلہ میں نسبتاً ہلکا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ مصنف آہ نے شعری تنقید کے نئے اصولوں اور معیاروں کو پوری طرح نہیں برتنا۔ ان کی تنقید کا انداز ایک حد تک مدایتی اور قدیم ہے۔ اصول نے مختلف عنوانات کے تحت میر کے اشعار کو تقسیم کیا ہے اور اس طرح ان کے کلام کی خصوصیات کو واضح کیا ہے۔ میر اور تصوف کے عنوان سے ایک علامہ باب ہے۔ یہ باب وحدت الوجود اور اس کے معنی شرحہ اظہارات کے زیادہ گہرے جائزے کا متقاضی تھا۔ ایک اور باب میر کے تقابلی مطالعے کے عنوان سے میر اور اساتذہ فارسی و اردو کے کلام کے موازنے پر مشتمل ہے۔ ان باب کی اہمیت میر کی تفہیم و تدلیس میں تسلیم کی جائے گی۔ تنقیدی نقطہ نظر سے یہ حصہ بھی میر کے موازنے اور

ہندوؤں کے خوش بین سپر کے ہر نقص کو خوبی اور ہر کمزوری کو عظمت کا ٹیٹا بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا لہذا غیر جذباتی اور عروسی ہے۔ ان کی تنقید و تعریف سے اختلاف کا تو گنجائش ہے مگر ان کے طریقہ تنقید کی معروضیت اور دانت کہ پھر بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے۔

امید ہے کہ میرا اور میریات کے سلسلے میں مفید آہ کی یہ تحقیق و تحقیق اضعیف قدر کی نگاہ سے دیکھیں جائے گی اور میریات کے باب میں مستقبل کے کاموں کی بنیاد بنے گی۔

— ڈاکٹر وحید اختر

خواتین کر بلا۔ کلام انیس کے آئینے میں

(بیکر صالحہ عابد حسین)

بیکر صالحہ عابد حسین اس کی کہنے شوق ناول نگار اور فاضل نویس ہیں۔ انکی کے ساتھ اردو کے شاعروں اور ادیبوں سے بھی انھیں گہرا شغف رہا ہے۔ انکی کا محنت ان کی تحقیق و تحقیق کا نام لیا جاوے گا۔ انکی نے انھیں کے کلام کا مطالعہ اسی شوق اور لگن سے کیا ہے جو تحقیق و تنقید کی شرط اول ہے۔ میر کی طرح انھیں بھی ان کے کلام کا مطالعہ ان کے لیے ایک بڑی عظیم بات اور تہلیات کی عیوض میں اتنی توجہ نہیں ہوئی جس کا ان کا کلام حق ہے۔ میر انھیں کی عظمت کا اعتراف غالب یا انتہا کو کسی حدت میں بھی کم وقت نہیں کیا۔ اگر انھیں کے کلام کا مطالعہ انھیں کا مطالعہ کے اندر ان کے مطالعہ کے لیے ایک بڑی عظیم بات ہے۔ انھیں کے کلام کا مطالعہ انھیں کے مطالعہ کے لیے ایک بڑی عظیم بات ہے۔

و قاضی نہیں ہے۔ انیس شاسی انیس کے متغیر یہ متکرم و دہلی اسی غلطی کا کتاب
 کرتے کے ہیں۔ انیس کے سلسلے میں ایک ایک سب سے و جیج کہہ دے مگر مسعود محمد غفری نے
 کیا ہے۔ مرثیے کے ادب کی تحقیق کے سلسلے میں ڈاکٹر مسیح الدین کی تحقیقی کاوشیں بھی بہتیت
 رکھی ہیں ۱۹۷۱ء میں انیس صدی تقاریب پوری اردو دنیا میں منائی جانے والی ہیں
 جن کا اہتمام پچھلے دو تین برس سے ہو رہا ہے۔ جیسا کہ عام و راج ہے انیس صدی
 تقاریب کے وسیلے سے ہمارے محققین و ناقدین انیس پر جلد ہی یورش کرنے والے
 ہیں۔ اس سلسلے میں چیل قابل قدر کام سامنے آئیں گے وہی فروغی اور غیر عیاری
 تصانیف کا بھی ڈیرہ لگنے کا اندیشہ ہے لیکن اس وقت جب کہ مطلع صاف ہے انیس
 پر کسی اہم تصنیف کو بہتر روشنائی دیکھا جاسکتا ہے۔ ماحولہ فائدہ مین کی زیر تبصرہ و تصنیف ازبیت
 کے سلسلے میں ایک قابل قدر کوشش ہے جسے انیس صدی تقاریب کے سلسلہ ہائے تصانیف
 کا پہلی قابل ذکر لڑی سمجھا جاسیے۔

انیس اپنے اثرات کے لحاظ سے شاید میر اور غالب سے بھی زیادہ اہم ہو جاتے
 ہیں کیوں کہ طغی میر و غالب کی تقلید اتنی آسان نہیں۔ جتنی طغی انیس کی پیروی نسبتاً سہل
 ہے۔ چمکت کے مدم 'اقبل و جوش' کا میلانیہ شاعری کا لہجہ و اسلوب 'ترقی پسند
 شامروں' کا خطاب یہ شاعری کا آہنگ اور جدید شاعری کی فضیلت کی دست سب کسی
 دیکھی طرح براہ راست یا واسطہ طبع پر انیس سے اثر پذیر رہی ہیں۔ انیس نے میانہ
 شاعری کے امکانات کو جس طرح برتا اور اردو شاعری کی زبان کو جس طرح دست بخا
 ہے اس کی بنا پر ان کے کلام کو بعد کی نظریہ شاعری میں بولنے کے لئے آئے والے امکانات
 نامید یا چھٹا چھٹا ہے۔ لہذا کلام کی فنی خوبیوں اور اثرات کی دست کے لحاظ سے
 انیس کی شاعری اس بات کی مستحق ہے کہ اس کا مختلف زاویوں سے مطالعہ کیا جائے۔
 انیس کے مطالعہ جیسوں میں تو جہ جو رہی ہے اس کا ایک سبب واقف کو بلا اور شہادت
 جس کے مطالعہ میں اس کی اصلاحی معجزات اور ہر حال کے لیے ان کی حسنیت و عظمت
 اور ان کے اثرات کی بہت پیمائش نے انیس کے مطالعہ کی بنا پر حال میں ایک نئی نیا

تصنیف کی ہے جو معترب شیعہ ہونے والی ہے۔ ماحولیات میں نے کچھ مضمون کے
تقاضوں کی روشنی میں انہیں کے مراد کے کرامات کی اعلیٰ عزت کو اجاگر کرنے کی کوشش
کی ہے جو اپنی نوعیت کی قابل قدر کوشش ہے۔

انہیں کے مراد کی طرح اس کا نگارستان شیعہ۔ نیز اعلیٰ اور قیامی اور دست کو
دوسرے سے متیز و مستند۔ جہاں جہاں فاطمہؑ کے نام و نسب، 'لحم کاشوم' شہرہ آفاق
ام البنین، زور حضرت عباسؑ، فاطمہ صغریٰ، 'لحم فردہ'، فاطمہ کبریٰ، ہندوستان، یزد،
شیریں کثیرہ فاطمہؑ الہ بیت کے کردار میں مرثیوں میں اپنی ساری تاریخی خصوصیات
کے ساتھ ابھرتے ہیں اور یہاں فاطمہؑ کی عورتوں کے کردار کی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی
ہیں۔ خواتین کی یہی طرح انہیں نے اہل علم حیدر آباد کے نقاد اور بزرگوں کے کرداروں کا بھی
پورا پورا حق ادا کیا ہے اور ان کے کرداروں کو اچھلنے کے لیے ٹکڑے کر دیا ہے کہ وہ
اور ظالموں کی یہی ایسی تصویریں دکھائی دیتی ہیں کہ وہ ان کی لائیں بھی مٹا کر
سینے نے اپنے مطالعہ کے لیے خواتین کے کرداروں کو چننا ہے لیکن وہی مطالعہ کے
تاکثر میں مردوں کے کردار بھی اُبھر کر سامنے آجاتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ جہاں اگر اہل
علم اور ان کے نقاد کا کام ختم ہوتا تھا وہاں سے خاتون کا خاکہ کرنا کہ اس کا مطالعہ
ہے اس لحاظ سے جبکہ یہ نہ صرف ایک خاصہ ہے بلکہ اس کی نوعیت کے مطالعہ اور اس کی
کرنا اتنا ترسنا کہ اس کی نوعیت کی تکمیل ہونا چاہتا ہے ماحولیات میں کی تصنیف کے مطالعہ
ان کے کرداروں کے اس پہلو کی عظمت و اہمیت آشکارا ہے جو کہ ہے خصوصیات کی
تخلیف میں خواتین کے کردار کو اجاگر کرنے کے ساتھ ہی ماحولیات میں نے خواتین کی
کی حیثیت سے انسانی کرداروں کی نفسیات اور صحیح درجہ رشتوں کا بیان کیا ہے۔
خواتین کی طرح انسانی رشتوں اور تعلقات کا دشمنی میں محاذ کا ہے اس طرح
خواتین کو کھانسی مطالعہ کثیر الابعاد شخصیتوں کا گہرا مطالعہ بن جاتا ہے۔

اس تصنیف کا ترجمہ انہیں کے کلام کا نتیجہ ہی دیتی مطالعہ میں
کتاب ہے اس کا ترجمہ کرنا چاہیے۔ ماحولیات میں نے انہیں کے کلام کے مطالعہ

کے کردار میں گونا گونا گویا ہے اور انہیں انہیں ہی کی نظر سے دیکھا ہے۔ شعر کے مطالعے کا یہ طریقہ نیا ہونے کے ساتھ اہم بھی ہے۔ اس لحاظ سے زیر نظر کتاب کو انہیں کے مطالعے میں ایک قابل قدر اضافہ ماننا چاہیے۔

_____ فاکٹر وحید اختر

کیمسٹر وارڈ

(ترجمہ گوپال مشل)

سولشے ٹمن کو موجودہ روسی ادیبوں میں ادبی حیثیت حاصل ہے جو روس کے ادب عالیہ میں دوستوفسکی کی ہے۔ نوبل انعام جے کے بعد اس ناول نگار کی طرف ساری دنیا کی توجہ منطقت ہوئی۔ ادبی اور سیاسی دونوں حیثیتوں سے سولشے ٹمن کا موضوع انسان کا مظہر اور اس کی زندگی کا المیہ ہے جسے واضح کرنے کے لیے اس نے اپنے عہد کے روس اور وہاں کے نظام حیات کی تصویر کشی بھی کی ہے اور تنقید بھی۔ سیاسی محافا سے کیونکہ نظم کے محافوں نے اس کی سماجی تنقید کے مضمرات پر ہی زیادہ توجہ کی ہے حالانکہ سولشے ٹمن کا ہی مطالعہ زیادہ توجہ کا مستحق ہے۔

کیمسٹر وارڈ دھما دھماؤں میں گوپال مشل نے ترجمہ کیا ہے۔ اس کتاب کو ایک ایسے ادارے نے شائع کیا ہے جو محاف کیونکہ نظم پر روایت کے لیے اردو دنیا میں شہرت رکھتا ہے۔ مگر اس ترجمہ کی اہمیت ترجمہ کا مقصد ہی پر دیکھئے۔

اہمیت اس بات کی ہے کہ اردو میں عہدِ حاضر کا ایک اہم ناول شائع ہو گیا اور اس کی طرح ان مکتوبوں کی دسترس میں بھی ایک بڑے اہم عصر ادیب کی تصنیف پہنچ گئی جو براہِ راست یا انگریزی ترجمے کے ذریعے اس ناول سے آشنا نہیں ہو سکتے تھے۔ اس لحاظ سے گوپال محل اردو نواں طبقے کے شکرے کے مستحق ہیں۔

سولڑے ٹشن کو عہدِ جدید کا دوستوفسکی کہا جاتا ہے اور یہ مشہور ہے کہ اس کی تصنیفات خود روس میں چوری چھپے ہی بھی مگر ذوق و شوق سے چھپنے لگیں۔ دامنوں میں خرید کر پڑھی جاتی ہیں۔ جہاں تک مصنف کے اسلوب کا سوال ہے زیرِ نظر ترجمے کی روشنی میں جو ترجمہ در ترجمہ ہے کوئی رائے دینا مناسب نہ ہو گا، البتہ مصنف کے اسلوب کے نگری پہلو کی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس نے دوستوفسکی کی گہری انسان دوستی اور عرفانِ حیات و کائنات کی نئی سمتوں میں توسیع کی ہے۔

اسی بنا پر سولڑے ٹشن کو عہدِ حاضر کے اہم ترین ادیبوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ کینسر وارڈ کے ترجمے کی زبان صاف، روان اور شگفتہ ہے۔ گوپال محل کو سیاسی صحافتی اور ادبی کتابوں کے ترجمے کا وسیع تجربہ ہے اور ادب میں ان کی یہی حیثیت ان کی تخلیقی شخصیت سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ کینسر وارڈ کا ترجمہ گوپال محل کا ایک اہم کام ہے۔

ڈاکٹر وحید اختر

خالی ہاتھ

(عاقی شاہ)

عاقی شاہ کی انفرادیت اسی میں ہے کہ وہ مسائل میں اپنی کہانیاں چھوڑنے پر قہر نہیں کرتے بلکہ انھیں کتابی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے حیدرآباد کے باہر کا ادبی دنیا میں انھیں وہ شہرت اور اہمیت حاصل نہیں جس کے وہ اپنی طویل ادبی زندگی اور متنوع تخلیقات کی بنیاد پر مستحق ہیں۔ عاقی شاہ کی ادبی عمر کم و بیش ریلو صدی ہے۔ انھوں نے اپنی کہانیاں 'نادول'، 'رپو رٹاژوں' میں کچھلے پھیس تیس برس میں ہندوستانی سماج و سیاست میں ہونے والے واقعات کو فن کارانہ طور پر پیش کیا ہے۔ ان کی تخلیقات اپنے عہد کی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہیں جن کی روشنی میں جاگیردارانہ حیدرآباد سے لے کر آزاد ہندوستان میں بنے والے سماج کے نقوش کو ان کی تمام خوبیوں اور کمزوریوں کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔ عاقی شاہ کی تصانیف میں فن پاتھ کی شہزادی، ایک وقت کا کھانا، اندھیری، مائی ڈیر شکستہ، عابدہ وٹسے کرشیل اسٹریٹ نمک، چالیس قدم اور جہنم جہنم کے ساتھ اس سے پہلے شروع ہو چکی ہیں۔ عاقی شاہ نے اپنی تصانیف کی اشاعت کے لیے جو طریقہ کار اپنایا ہے وہ بھی انفرادیت کا حامل ہے۔ وہ اشاعت کے لیے کبھی کسی ناشر کے دست نگر نہیں ہوئے۔ انھوں نے اپنی تمام تصانیف خود ہی شائع کی ہیں۔ وہ ہر کتاب کی اشاعت سے قبل ہی اس کے ساتھ خرید بٹائیچے ہیں کہ اشاعت کا بار اٹھایا جاسکے۔ حیدرآباد میں بعض اور مصنفین نے بھی یہ طریقہ اختیار کیا مگر عاقی شاہ کی تقلید میں۔ اور دوسرا کوئی ان کے برابر اس تجربے میں شاید کامیاب بھی نہیں ہوا۔ اورو اشاعت گھروں کی کیا بی اور دو کتابوں کے خریداروں کی نیابی کے اس دور میں عاقی شاہ کے اس تجربے کی کامیابی ان کے فن کی عوامی مقبولیت کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔

"خال ہاتھ" ایک دلچسپ ناول ہے جو بھیجی میں ہونے والی ایک اہم اردو کانفرنس کی آئینہ دار ہے۔ اس کانفرنس میں پہلی بار مختلف زبانوں کے اردو ادیبوں اور بچوں کے قلم کاروں سے اردو کا مقدّمہ اور مطالبات پر سوچنا و جدوجہد کے ساتھ صحت سے پیش کیے گئے تھے۔ عاقی شاہ اس کانفرنس میں بڑی اہمیت حاصل کی۔

کے ساتھ شریک ہوئے تھے مگر لوٹے تو خالی ہاتھ آئے کے احساس کے ساتھ۔
 کانفرنسوں، ادبی و سیاسی اجتماعات سب ہی نشست و گفت و خواستندے آگے
 نہیں بڑھتے۔ عاقی شاہ کے ایسے معصوم اور حوصلہ مند ادیب جو ایسی کانفرنسوں کو اردو
 کے تہذیب کا فیصلہ کن شرکت کرتے ہیں ان کے جھٹے میں مایوسی و غمزدگی ہی آتی ہے۔
 کیوں کہ وہ سیاسی کاروبار کی مفاد پرستی اور مصلحت اندیشی کو نہیں دیکھ سکتے۔
 "خالی ہاتھ" عاقی شاہ کے اسی تجربے کا ادبی اظہار ہے میں میں انہوں نے اردو کے مسئلے کے مختلف
 مراحل اور دونوں شہروں کی زندگی کے رنگارنگ پہلوؤں کا احاطہ کر لیا ہے۔ اس میں نظر
 میں محض "درمند" سچے کارکن بھی ابھرتے ہیں اور وہ نام نہاد بڑے لوگ بھی بے نقاب ہو کر
 سامنے آتے ہیں جن کی زبانیں لفظوں سے روشن اور عمل مصلحت اندیشی و سیاست سے تاریک
 ہوتا ہے۔

عاقی شاہ کے اسلوب پر کرشن چندر کے طنزیہ اور بیانیہ دو مانی اسلوب کی گہری چھاپہ
 ہے۔ عید آباد کے ایک اور ادیب ابراہیم جلیس نے اپنے اسلوب کی بنا پر ایک
 زمانے میں غیر معمولی مقبولیت حاصل کی تھی اس کی توسیع بھی عاقی شاہ کے انداز تحریر میں
 ہوتی ہے۔ عاقی شاہ ادب کی مقصدیت اور سیاسی سماجی نظریات کی تبلیغ کے لیے
 اس کی اہمیت کے قائل ہیں اور بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے اپنے اس ادبی
 نظریے پر تعصّب اور تکلف کی دبیز نقاب اڑھانے کی کوشش نہیں کی۔ اسی
 لیے ان کی تحریریں بھی ان کی شخصیت کی طرح صاف، سادہ اور چمکوں سے
 بے باک ہوتی ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت بھی ہے اور کامیابی بھی۔
 "خالی ہاتھ" محض ایک دوپڑا تاڑ نہیں، اردو کی ایک تاریخی دستاویز بھی ہے۔

ڈاکٹر حمید اختر

خواب

من جو من تلخ کا تیسرا لمحہ کلام پڑتے ہوئے دہی کدواں بھر کر سامنے آتا ہے جس
 سے ہم پہلے پہل "چراغ نگر" میں اور پھر "مذہب و آواز" میں متعارف ہوئے تھے۔ وہ
 اب ذاتی اور تعلقاتی قسم کے مسائل سے دوچار ہے اور چونکہ وہ اپنے آپ کو اپنے گرد و پیش
 میں ترتیب نہیں دے پاتا لہذا انہم امیدیں جو اس نے اس سلسلے میں بانٹ رکھی تھیں ایک
 ایک ایسے کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ "خواب" میں شاعر کی داخلی الجھنیں اور نگرانی
 مجھلا اٹھیں کچھ اور بھی شدت اختیار کر گئی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ کچھ اور بھی پُر اسرار ہو گئی
 ہیں۔

جبران سے کیا میرا کندر دیکھ رہے ہو

جس کا بھی جو پتھر ہے وہ لے جائے اٹھا کر

تلخ کی شاعری میں باہری وسعتوں کو کھجے کا کم اور اپنی شخصیت کے اندر غوطہ دینی

ہونے کا میلان مقابلتا زیادہ ملتا ہے۔ "خواب" کا بیشتر حصہ اسی CENTRIPETAL

روحان سے عبارت ہے اس نے اپنی ذات کے دائرے کو غیر پاد نہیں کیا اور اسی جگہ سے

اس نے اپنے رشتوں کے رنگ رنگ پیلوں کا حمزہ کیا ہے جن کو خود اس کی ذات نے

بنیاد بخشی ہے۔ تلخ نے خود کہا ہے:

سفر ہے ذات کی پہچان کا تو کیا یہ میں پوچھوں

کہ کم کیوں چھوڑ ہے ہیں بستیاں باہری باہر سے

یہاں سے جاؤ تو اک اپنے جینا چھوڑتے جاؤ

عجب رواج ہیں اس شہر سے گزرنے کے

تلخ کا ہر اس کا اپنا ہے، یکسر منفرد اور الگ تنگ۔ اس کا تجزیہ اس کا

ہے اسی لیے پہلے ہے۔ تجربہ کی سچائی شاعری کو ہم درجہ عطا کرتی ہے۔ رنگ و لہجہ کی فصاحت
 کی نگہ رانیوں میں غلبہ کرے شاعر ڈنکے پیچھے گھسے بے نقاب کیے ہیں اور انہیں جھلس
 اٹھا دیا ہے اس کی مثال ادھر کی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔ کچھ شعر سنئے :-
 عجب تھکن چوں کسی سے نہ کچھ بھی کہنے کی
 عجب طرح یہ پڑا خود سے واسطہ مجھ کو

یہاں ہوا بھی نہ سمتوں کا کچھ پتہ دے گی
 کہ ہم نے ریت ہوا میں بہت اڑائی ہے

کون ہے جو نہ اکیلا بھی مجھے ہونے دے
 کیسی آواز یہ آتی ہے کہ تیرا ہوں میں

جس لہجہ صدا کے لیے دونوں ہیں اور ٹھوڑے
 ہم کو گناہیں اس کی جو سنیں مصلحت لگا کر

وہ لہجہ ہے کہ نکل جا سمیٹ کر خود گم ہو جائے
 نہ اور چھوڑے گا کائنات کا دستاویز نہ ہو جائے

حرف سے کٹ کے میں تکیل صدا چاہتا ہوں
 جانے کس جنم کے جی کی لنگ ہے مجھ میں

آج کا دیر نظر مجھ کو کلام ٹھوڑا آپ غفلوں سے شروع ہوتا ہے دیکھیں
 تعداد میں نہیں ہیں اس کے چند ۲۲ غزلیں اور بچہ کہ نہیں ہیں۔ بچہ میں ایک غزل نظر

میں اپنی پہلی سہابت کا دُور اسیکل میں بچانے خود کو گلوں کیسا بولنے سے میں۔

میں سلسلہ ہوں صداؤں کے حزن بننے کا تو سوچ کر ہی دوبارہ صدا بننا مجھ کو

میں ایک شام ترے ساتھ رومکے کُٹ گیا کہ زندگی میں یہ لہجہ نہیں ملا مجھ کو
مندجہ بالا قسم کے اشعار سے قطع نظر یہ بات سلسلہ ہے کہ تنگ شدید صدمات کا شکار
ہے۔ وہ سخت ترین نفسیاتی مرحلوں سے گزرا ہے۔ جس سے اس کے اشعار کو کیلا پن بھی دیا ہے
اور فکر کی طاوٹ بھی۔ یہ شعر بچانے کن کرب ناک گھبراہٹوں سے ابھر کر آتے ہوں گے۔
کس سے ملے ہو نہیں پاتا مرے گھر کا زینہ کس کے آنے کی یہ ہر لحظہ صدا سنی آئے

حیران سے کیا میرا کھنڈر دیکھ رہے ہو جس کا بھی جو پتھر ہے وہ لے جائے اٹھ کر

یہ کس نے میری صدا میں مجھے جواب دیا مرزا صدا کا پھر اب اگلا مرحلہ کیا ہے

بس اک جلی ہوئی دست ہے اور صدا کی رکھ کوئی مکاں نہ کہیں ہے پہلندے یہ دہلاؤ

یہ حیرتوں کا سفر ہے اسی تقدس سے یہاں پڑاؤ نہ ڈالو کہیں رہے اللہ اللہ

تم اپنے نقش قدم کے یہاں دیے دہلاؤ یہ سارے خاملے ہیں میرے دیدہ تو کے
آخر میں ایک بات اور۔ ہر ورق کے پچھلے صفحے پر گوہرِ بالِ حشر نے من موہن تنگ
کے تعلق اپنی رائے قلمبند کی ہے۔ اس مختصر سی تحریر میں انھوں نے بہت ساری اہم باتیں کہیں
ہیں۔ میں صرف یہ کہنا چاہوں گا کہ بالِ حشر کی اس بات سے اتفاق کرنے والے کے لیے میں اس کے
کتاب نے اپنی ذات کے وسیلے سے کائنات تک رسائی حاصل کی ہے اور کہ تنگ کا کرب و غم

نہیں بلکہ پوری نسل کا کرب بن جاتا ہے۔ بنیادی طور پر سنجی کرب کا شاعر ہے۔ مختصر اور سماجی مسائل اس کی سوچوں میں داخل نہیں ہوتے۔ یہ اس کے لیے خارج کی چیز ہیں۔ وہ انہیں چھوڑتا بھی ہے تو باہر ہی باہر سے۔ ہر موڑ پر وہ اپنے اندر کی طرف بھاگتا ہے،

ہر راستہ کہتا ہے مرے ساتھ چلا چل
اندر کا کھنڈر دیکھ مری گرد اڑا کر

جہاں گر پال قتل پہ کہتے ہیں "آواز کی یہ گیرائی" یہ تہہ داری کسی شاعر کو وہ چھو نہیں لاکرتی، اس کے حصول کے لیے برسوں کی تپش درکار ہوتی ہے اور میں اپنے ذاتی علم کی بناء پر کہہ سکتا ہوں کہ تلخ اس کرے مرے سے واقعی گزرے ہیں تو وہاں دورائیں نہیں ہو سکتیں۔

چند پرکشش شاد

کوئی تحریر شائیں تو دھواں اٹھتا ہے دل وہ بھٹکا ہوا ہے کاغذ چمک رہا ہے
نئی غزل کی منفرد اور معتبر آواز
ممتاز اسٹائل میں غزلوں کا پہلا مجموعہ
بہارِ شائع ہو رہا ہے



زخموں کے گلاب

صلاح الدین نیسر کا دوسرا شعری مجموعہ
قیمت دو روپے پچاس پیسے

Date 28.3.20

ایڈیشن سٹاک ہولم ڈپوکٹار اینک بلڈنگ حیدرآباد

صادق کی شاعری

دست خط

قیمت آٹھ روپے
ہیکن پبلشرز اورنگ آباد

صلاح الدین بدوح

تراش

(مولیٰ نظم)
قیمت غیر ملکی روپے
کالج اینڈ یونیورسٹی بک سٹال علی گڑھ

بدیع الزماں خسار

پیاض

(مجموعہ کلام)
قیمت چار روپے
ہی کے پبلیکیشنز دہلی ۶

عقیق اللہ
کی

ایک سو غزلیں

قیمت آٹھ روپے
۳۔ مارگریٹ ایمر (ایم۔ بی۔ بی۔)

فکر پیم

مجموعہ کلام
انتخابی حواشی
قیمت نامہ روپے
کتبہ جامعہ جامعہ گریجویٹ

ساجد زیدی

آتش سیال

(مجموعہ کلام)
قیمت آٹھ روپے
کتبہ جامعہ جامعہ گریجویٹ

FOR ALL DECOLOURISATION PROBLEMS

Confronted by Oil Refineries

DEOL BLEACHING EARTHS

Have major role to play

Decol 90, Decol 99, Decol Optimum

Have a superior characteristics compared to those
of Indian as well as foreign makes



Mineral Dressing & Pulverising Co.,

**5-3-968/1, FASIJUNG LANE,
JAWAHARLAL NEHRU ROAD, HYDERABAD-1.**

